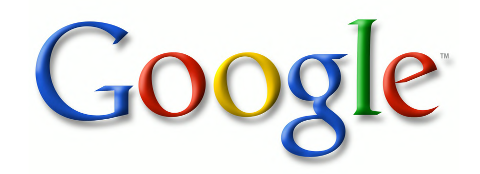





SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



RENÉ BAZIN

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

NOTES D'UN AMATEUR DE COULEURS

ONZIÈME ÉDITION

PARIS

CALMANN-LÉVY, ÉDITEURS

3, RUE AUBER, 3

—

1920

Prix : 6 fr. 75 c.

NOTES

D'UN

AMATEUR DE COULEURS

CALMANN-LÉVY, ÉDITEURS

DU MÊME AUTEUR

Format grand in-18.

UNE TACHE D'ENCRE (*Ouv. cour. par l'Acad. franç.*) 1 vol.
LES NOELLET . . . . 1 —
A L'AVENTURE (croquis italiens) . . . . . . 1 —
MA TANTE GIRON . . . . 1 —
LA SARCELLE BLEUE . . . . 1 —
SICILE (*Ouvrage cour. par l'Acad. française*) . 1 —
MADAME CORENTINE . . . . 1 —
LES ITALIENS D'AUJOURD'HUI . . . . 1 —
TERRE D'ESPAGNE. . . . . 1 —
EN PROVINCE. . . . . 1 —
DE TOUTE SON AME . . . . 1 —
LA TERRE QUI MEURT . . . . 1 —
CROQUIS DE FRANCE ET D'ORIENT. . . . . 1 —
LES OBERLÉ. . . . . 1 —
DONATIENNE. . . . . 1 —
PAGES CHOISIES. . . . . 1 —
RÉCITS DE LA PLAINE ET DE LA MONTAGNE. 1 —
LE GUIDE DE L'EMPEREUR. . . . . 1 —
CONTES DE BONNE PERRETTE . . . . 1 —
L'ISOLÉE . . . . 1 —
QUESTIONS LITTÉRAIRES ET SOCIALES. . . 1 —
LE BLÉ QUI LÈVE . . . . 1 —
MÉMOIRES D'UNE VIEILLE FILLE . . . . . 1 —
LE MARIAGE DE Mlle GIMEL, DACTYLOGRAPHE. 1 —
LA BARRIÈRE . . . . 1 —
DAVIDÉE BIROT. . . . . 1 —
NORD-SUD. . . . . 1 —
GINGOLPH L'ABANDONNÉ. . . . . 1 —
RÉCITS DU TEMPS DE LA GUERRE. . . . . 1 —
AUJOURD'HUI ET DEMAIN . . . . 1 —
LA CLOSERIE DE CHAMPDOLENT. . . . . . 1 —
LES NOUVEAUX OBERLÉ. . . . . 1 —

ÉDITION ILLUSTRÉE

LES OBERLÉ, un volume in-8° jésus, aquarelles et dessins de CHARLES SPINDLER.

LIBRAIRIE ALFRED MAME ET FILS

STÉPHANETTE. . . . . 1 vol.
PAGES RELIGIEUSES. . . . . 1 —
L'ENSEIGNE DE VAISSEAU PAUL HENRY. . 1 —

LIBRAIRIE J. DE GIGORD

LA DOUCE FRANCE . . . . 1 vol.

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY



RENÉ BAZIN

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

NOTES D'UN AMATEUR DE COULEURS

PARIS

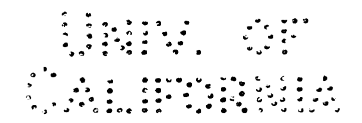
CALMANN-LÉVY, ÉDITEURS

3, RUE AUBER, 3

Il a été tiré de cet ouvrage

QUARANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER DE HOLLANDE

tous numérotés.



NOTES

D'UN

AMATEUR DE COULEURS

I

LE CHOIX DE L'HEURE DANS LE PAYSAGE

La lumière est une voyageuse. Elle ne s'arrête pas. Quand elle revient au même point de l'espace, ou à peu près, vingt-quatre heures plus tard, elle ne retrouve jamais les choses tout à fait dans le même ordre. Si ce sont des feuilles, que de vie en un jour, et que de mort, et que d'attitudes changées! Si c'est une plaine de sable, elle a remué. Si c'est la mer, où sont les vagues de la veille? Et, puisqu'il y a du ciel au-dessus de tous les horizons, qui peut parler d'immobilité dans ce champ



de course prodigieux, où se précipitent et se mêlent tous les maîtres de la vitesse et du vol, le rayon, le vent, le nuage, la poussière, et tant d'autres puissances inconnues, qui renouvellent le sang et la sève et, plus haut que nous, la couleur de l'espace?

Nous sommes les spectateurs du mouvement, et nous ne pouvons noter qu'une minute, qui ne ressemblera complètement à aucune autre. Le peintre qui s'assied devant un paysage, s'il est un grand artiste, reçoit au plus profond de son âme, au plus vif, une image qui est le modèle, qui a déjà cessé d'être dans la nature, plus ou moins, au moment même où il l'a perçue, mais qui ne s'efface plus en lui-même, qui le commande, l'oblige à comparer, et l'amène souvent à corriger ce qu'il voit, pour rester fidèle à ce qu'il a vu.

Comme l'art est personnel, dès ce premier acte, qui consiste à choisir un jour, une heure, une place, et à ouvrir les yeux! Un déplacement de dix mètres à droite ou à gauche peut transformer un site banal en un décor chanteur, et de même la valeur de l'ombre. Les préférences sont évidentes, chez les maîtres paysagistes. Elles sont révélatrices de qualités

morales et d'aptitudes physiques bien différentes.

Des âmes promptes à s'émouvoir, une nature qui se transforme indéfiniment : voilà les deux termes. Pour qu'une belle œuvre naisse, il faut qu'il y ait sympathie entre cette âme et l'image d'un moment. Mystère aussi grand que celui de nos sympathies humaines. C'est lui qui fait les peintres du *matin*, les peintres du midi, et les peintres du soir, et ceux qui enlèvent des feuilles aux arbres, et ceux qui leur en donnent, poètes les uns et les autres d'une saison préférée.

Voyez la terre nue. Elle est peu copiée, peu comprise. Quel superbe élément ! Elle constitue le premier personnage pour qui sait composer : avant les arbres, avant les ciels. Toute seule, elle peut être légendaire ou épique. Un peintre de nos jours a tenté l'aventure et y a réussi ; il a brossé ce vaste panneau du Lauraguais, qui se trouve, si je ne me trompe, à Toulouse : des croupes de guérets, qui se succèdent ; des kilomètres carrés de labours frais, où sont disséminés quelques attelages de bœufs, une large membrure de montagne, drapée de violet par la charrue et nuancée par

la distance. On peut observer une tentative analogue dans le tableau d'un peintre qui accentue fortement les reliefs, M. Dauchez, et qui a peint des traînées de goémon noir rayant un plateau dénudé. Pour peindre ainsi de vastes étendues, toutes les heures sont bonnes, et toutes les saisons. Mais, dans le détail, bien peu d'artistes ont exprimé le sillon, la terre modelée, soulevée et non encore retombée, qui, ayant mordu le soc au passage, garde encore le reflet du métal. Bien peu se sont avisés qu'un chemin détrempé ne devait pas être traité nécessairement à la manière sale, et qu'au soleil, dix pieds de boue chantent un poème. Quelle vernisseuse que la pluie fondant la la terre! quelle broyeuse de jaune, d'orangé, de brun rouge! quelle reine des couleurs fauves! Une école seulement a bien parlé de la boue. Étudiez les maîtres hollandais ; voyez ce qu'ils ont mélangé de couleurs et comme ils ont tordu la pâte, pour illustrer, pour magnifier la cour piétinée d'une chaumine rousse, ou les abords d'un puits, ou la chaussée d'une levée. C'est tressé aussi richement que le vêtement de l'ange qui s'envole, dans le *Tobie* de Rembrandt. En France, nous avons été plus

heureux avec la poussière. Celle-ci, — c'est de la terre encore, — quand elle est fine, blanche, toute soufflée d'air, M. Bonnat l'a joliment répandue dans un de ses paysages, dans le *Bois de Chênes-verts* du musée du Luxembourg, et M. Montenard nous la fait respirer tous les ans. Il l'aime et elle l'a gêné bien des fois. Il n'ignore pas que la poussière, pour mériter d'être peinte, doit être chaude, rayonnante, pelucheuse, c'est-à-dire surprise dans son repos, un après-midi de soleil, à l'heure où les moustiques sont seuls à voyager... Oui, toutes les heures conviennent pour peindre le sol, la terre labourée ou close; chacune peut être défendue ou préférée. La terre, au milieu du jour, frappée verticalement par la lumière, donne toute sa couleur propre, sa note la plus aiguë. L'enveloppe d'ombre est réduite au minimum, et, par conséquent, le contraste disparaît presque, au moins dans les plaines. L'intérêt du paysage et l'émotion sont dans les surfaces claires et dans le rejaillissement des rayons qui s'en échappent. Et il y a tel tableau, comme le Chintreuil du Louvre, où l'œil, invinciblement attiré par la lumière des plaines, s'y

baigne avec autant de joie que dans un ciel d'été. C'est un triomphe. Le soir, la terre n'a plus le même visage : la richesse de l'ensemble diminue; mais, çà et là, un reflet éclate et rassemble en un point la vie qui, pendant le jour, était diffuse. Nous ne manquons pas, nous ne manquerons jamais de peintres des heures tardives, et la sûreté des effets d'opposition en est une des causes. Mais je voudrais qu'un bel artiste essayât de fixer la beauté des terres nues dans le premier matin, quand les ombres sont encore toutes pleines de nuit, et mortes, et douloureuses, et que les champs sont couverts de diamants par la rosée et de dentelles par l'araignée. Heure fugitive.

Les eaux des rivièrrs et des lacs sont belles, surtout vues de haut et par temps clair. Elles n'ont plus alors le joli rôle de raquette relançant la lumière, elles sont une profondeur colorée. Elles courent ou elles tremblent, et le ciel avec ses nuages, et toute la terre des bords penchés sur elle, avec leurs maisons et leurs arbres, se brisent en éclats qui s'écartent et se rapprochent, et se mêlent, et passent les uns sous les autres. Ruines subites et magnifiques. La mer, elle, n'a que

faire de voisinages; ils sont trop peu de chose pour que le reflet qui vient d'eux puisse compter dans l'infini de lumière qu'elle est. Les côtes ne sont que des cadres. Mais la mer, c'est tout le ciel brisé et transformé dans l'éternel mouvement. Elle a, sur la lumière qu'elle reçoit sans obstacle et de toutes parts, un pouvoir qui ressemble à une création nouvelle. Vous ne la connaîtrez jamais. Vous verrez, dans une lame qui marche ou qui se brise, des tons d'une force telle ou d'une telle langueur, que la mémoire de vos yeux, si riche qu'elle soit, n'en retenait point de semblable. Elle a des fonds ignorés, et qui ont leur minute pour dire : « Je suis là » ; elle a ses algues, son écume et l'air qui la traverse en bulles, et le vent qui la chasse. Il m'a toujours paru que des peintres étrangers, mieux que les nôtres, les peintres du Nord, avaient aimé la mer pour elle-même. Je me souviens d'avoir aperçu, à l'une de nos expositions de peinture, un coin de falaise couleur d'ocre, éclairé violemment, et, au-dessous de la falaise, une vaste étendue de mer, où l'ampleur des courants, tout le travail formidable et secret des eaux contrariées et surprises par un cap, étaient

admirablement vus, et donnaient cette note tragique, que la sérénité du jour et le calme des surfaces ne font point taire. De loin, je me dis : « C'est un Anglais. » Je m'approchai, et je lus un nom que je ne connaissais pas, mais un nom français : « Bellery-Desfontaines. »

Pour les nuages, l'heure souveraine est le soir. Le matin, quand ils montent au-dessus de l'horizon, ils se détachent difficilement des brumes informes; leur sommet est seul épanoui; leur tige plonge dans un reste de nuit dont la terre est encerclée. Pour qu'ils aient toute leur forme et tout leur esprit, il faut que la lumière soit maîtresse du ciel où ils flottent. Mais, le soir, ils prennent dans le décor un rôle qui n'est peut-être pas le principal, mais qui est le plus vibrant; ils sont les porte-lumière, les témoins qui voient encore, et qui nous racontent la vie. Leur ombre est en dessus. Tout le dessous est lumière, et tout le retroussis des bords. Ils sont en fleur. Été quotidien que des milliers de peintres ont étudié. Les Hollandais et les Flamands furent les maîtres du nuage, parce qu'ils voyaient plus de ciel, et qu'ils étaient patients. Ceux d'entre eux qui voyagèrent beaucoup en Italie,

comme Karel-Dujardin, connurent bien la différence entre le nuage et la brume. Leurs moutons blancs sont de pures merveilles. Notre Lorrain, heureusement, les a tous dépassés dans l'intelligence de ces soirs lumineux où la terre n'est qu'un accompagnement du ciel, dans la science de l'or et du blond, et de l'harmonie de toutes les choses pénétrées de soleil, qui sont entrées dans l'ombre et qui l'éclairent encore. Le secret de sa manière n'a pas été retrouvé. C'est le génie. Mais ils n'ont pas cessé, depuis lors, d'être nombreux, les peintres qui ont senti profondément et tenté de traduire la mélancolie éclatante du soir, sa finesse, sa menace ou sa joie.

II

LA COMPOSITION DU PAYSAGE

S'asseoir, comme je l'ai dit, c'est déjà choisir : et c'est choisir encore que de tracer une ligne avec le bout d'un pinceau. Nous voyons infiniment plus de choses, dans le moindre coin de nature, que nous n'en pouvons rendre. L'artiste est un tamis : il laisse tomber le grain mort. Observez le tronc d'un pin au soleil : ces écailles superposées, dont aucune n'est du même ton que les voisines et qui composent l'écorce ; les surfaces très en relief, tantôt moussues ou spongieuses, forées par le vent et noircies par la pluie, tantôt éclatées, lisses,

et, selon qu'elles tiennent de près ou de loin aux artères de l'arbre, tantôt fauves, tantôt transparentes et mauves comme une améthyste ; étudiez les ravins qui séparent ces sortes de caissons irréguliers, chemins des ombres violettes, au dessin ferme toujours et souvent tourmenté ; le plissement annulaire de ce rude épiderme autour des branches coupées ; le rouge de cinabre des plaies anciennes, les traînées d'or qui coulent, çà et là, de blessures invisibles, et le mouvement de tout l'ensemble qui monte vers la lumière! Quel monde, et comme vous serez impuissant à tout dire! Les Hollandais eux-mêmes, qui peignaient les gouttes d'eau pendantes à la pointe des herbes et les images qui se miraient dans la goutte d'eau, ont laissé de côté bien des détails que saisissait leur œil habitué à la loupe. Fidélité impossible, et d'ailleurs inutile, et condamnée par le grand art. Quand un peintre représente, sur la toile, un kilomètre carré de la terre vivante, peu importe un lézard endormi au premier plan. Ce que nous lui demandons, ce qu'il nous donne, c'est l'impression qu'il a eue. Il a discerné l'essentiel dans l'image infiniment complexe ; il nous livre les éléments de

résurrection. Les découvrir, les fixer, c'est tout son secret, et, s'il y réussit, c'est son génie.

Simplification mystérieuse, qui ne s'enseigne point dans les écoles, parce qu'elle est la poésie ; qui vient dans la solitude, par la contemplation, par l'amour, et tellement personnelle que le même plan de la campagne, vu par dix peintres, peut avoir dix physionomies différentes dont chacune est exacte. L'interprétation la plus simple sera l'œuvre du plus grand, voilà tout. Les lointains sont ici le meilleur exemple à donner. Que de fois on les supprime, parce qu'ils sont difficiles à dessiner! Des gris bleutés, délayés en rond ou allongés au bas du ciel, et le peintre est satisfait. Mais nous ne le sommes pas. Un gribouillis n'exprime rien. Si c'était de la brume, elle aurait des formes, elle aurait une transparence, et tout le paysage, qu'elle amollirait, nous préparerait à la reconnaître. Si c'était de la terre, nous devrions sentir comment elle fuit, où elle fléchit, et de quelle matière, souple ou rude, elle est faite. Rappelez-vous Puvis de Chavannes, qui composait divinement. Il a souvent mis, au fond des vastes plaines qu'il peignait, la forêt, non

pas comme une barrière qui arrête le regard et le ramène vers les espaces clairs, mais comme un accompagnement, comme une note secondaire, mais destinée à être entendue. La forêt, pour lui, est un reliquaire où dorment les aïeux des races encore jeunes; la limite où commencent l'inconnu, l'ombre, la lutte contre les bêtes; la réserve inépuisable où les hommes trouveront du bois pour le feu, pour le toit des maisons et pour le flanc des navires; ou bien, moins farouche, elle est la retraite mystérieuse et heureuse d'où sont venues, où vont rentrer ces créatures de rêve qui sont nombreuses dans l'œuvre du peintre, mais passantes toujours et étrangères. Et tout cela, comment l'exprime-t-il? Par des lignes simples; mais comme elles se courbent, comme elles enveloppent, comme elles donnent l'émotion de la puissance, de l'horreur ou de la paix! Par un ton uniforme, ou qui paraît tel, mais d'une justesse si parfaite que, nos yeux reconnaissant la couleur et la forme, l'esprit y retrace de lui-même les grandes retombées des feuillages de lisière, et le dessin des troncs, et l'ombre qui les sépare. Quel procédé avait-il donc? Le seul qui ait jamais réussi : il avait beaucoup vu et beau-

coup songé. Un instinct, affiné par l'immense travail, l'avertissait qu'un trait était nécessaire et qu'un autre ne l'était pas.

Je me suis demandé parfois si cette maîtrise supposait le séjour prolongé dans les sites qu'on veut peindre, s'il y avait une grande infériorité pour le nouveau venu, devant un paysage qu'un autre artiste a copié depuis l'enfance? Je ne le crois pas. Celui qui a le don des yeux peut courir le monde. S'il limite son voyage, c'est que les circonstances l'y obligent ou qu'il ignore sa propre puissance, ou qu'il est timide, ou, plus simplement, que les marchands l'enferment avec la clef d'or dans un genre où il a réussi, et lui redemandent indéfiniment de la Bretagne, de la Normandie, de la Provence ou des Alpes. Qu'il s'évade! Il se diminue en se répétant, et il n'acquiert, par l'habitude, que des souplesses de métier. La pénétration d'un paysage est une opération rapide. Jouissance d'abord et délices pures, la vision émeut bientôt l'âme entière, la sensible et l'intellectuelle. Dans un effort où toute sa puissance est employée, — puissance prodigieuse, — l'âme accourt aux fenêtres qui voient; elle échappe un moment au passé, à

l'avenir, aux poussières d'idées, de souffrances et d'espoirs qui la partagent ; elle contemple en dominatrice la terre, elle l'appelle à soi, elle recueille toute l'image vibrante dont rien ne tombe en route, elle travaille sa joie, et elle sourit bientôt, victorieuse, parce qu'elle possède un morceau du monde. Désormais l'œuvre n'est pas faite, mais elle est commandée, elle a son guide et son juge. Il n'y faut plus que du temps et la longueur de l'amour.

Quand il simplifie de la sorte le peintre n'invente pas, il ne transforme rien. Mais, s'il le veut, sa liberté est plus grande. Il ajoute rarement, parce que le moindre objet, fait de chic, entre mal dans un ensemble vu ; mais il supprime, il rapproche, il éloigne, ou bien, sans modifier les plans, il change les proportions. L'arbre unique devient géant ; les massifs de bois, autour d'une clairière, s'entendent si bien pour mêler leurs ombres, que toute la lumière, sans un rayon qui s'égare, tombe au milieu des herbes en fleur ; un château trop pittoresque se dresse au sommet d'un pic ; la chaumière est si humble, qu'évidemment on ne l'a pas seulement cherchée, on l'a voulue.

Tous ces arrangements, et combien d'autres! signalent le passage du paysage au décor. Domaine de l'invention sur des thèmes observés, domaine indéfini! Le vieux Poussin, avec son paysage historique, fut un décorateur du genre lourd; Watteau en fut un autre, mais qui aimait la vie au lieu d'aimer l'histoire, et le cher Corot lui-même, quand la jeunesse fut passée et qu'il fut plus lui-même étant moins écolier, ne dédaigna pas d'ajouter un peu de fantaisie aux étangs du matin et aux étangs du soir. Il choisissait les heures où l'homme ne voit pas tout et doute de ses yeux. J'aurais voulu le connaître, mais je l'imagine très bien. Il arrive en sabots, dans l'herbe, sur la berge; il a les mains à moitié gelées; il maugrée en boutonnant sa veste : « On ne voit rien! C'est dégoûtant! » La fine pointe de l'aube n'a pas touché les brumes. Les plus hautes, au-dessus des bois, ont l'air de reprises mal faites, avec de mauvaise laine décolorée, dans le sombre de la nuit. Les arbres pleurent. Les mouches crèveraient de la fièvre si elles traversaient l'étang. Le père Corot s'assied sur son pliant, croise les bras, et regarde une fois, deux fois, de très mauvaise humeur, ce creux de forêt où

le jour ne veut pas descendre. La troisième fois il devient tout pâle d'émotion. La lumière n'a pas encore taillé sa grande route dans le ciel, mais elle coule par mille sentiers, entre les brouillards qu'elle divise en coquilles, toutes blanches, et que le vent soulève ; dans les eaux que les reflets ressuscitent ; dans les cimes feuillues, dont les contours se précisent, s'illuminent, et se posent en couronnes sur les sous-bois bleuis. La vie est jeune pour un nouveau matin. Et le bonhomme se met à rire tout haut, tout seul : « Ah! que c'est bien! » dit-il. Que c'est bien! Et il est si content qu'il saisit son pinceau, qu'il travaille à grands coups l'esquisse de la veille et que, pour mieux montrer ce nuage rose, là-bas, pour accrocher tout le paysage à cette belle clarté couleur de primevère, il reprend, sur la toile, tout un bouquet d'ormes, il les fait plus élancés et plus minces, il arrache des feuilles autant qu'un émondeur. Puis, quand les masses sont établies, les tons bien notés, il ébauche, sur les prés, un groupe de nymphes dansantes. Quel signe, et quel aveu!

On peut dire que le paysage perd son nom et son rang dès qu'un personnage pensant s'y

établit. Passe encore une troupe de nymphes; un voyageur, effacé, qui suit un chemin; un tout petit marin dans un grand bateau. Mais l'homme est un si royal animal que, même en peinture, dès qu'il a l'air de penser quelque chose, tout le monde s'écrie : « Qu'est-ce que c'est? Que dites-vous? Voulez-vous bien répéter? » Tout l'intérêt s'attache à lui. Adieu arbres soignés, lointains étudiés, champs, images : vous n'êtes plus que d'humbles compagnons. Le peintre qui vous a peints n'est plus tout à fait un paysagiste, il est un peintre de scènes rustiques. Peu importe que les visages soient à peu près inexpressifs ou traités à la diable, ou à demi cachés. Pour que la terre s'humilie, pour que la beauté des choses devienne subordonnée, il suffit d'un geste pensant. Toute la puissance du rêve, toute la tendresse pure, tiennent dans le mouvement de la petite paysanne de Millet, qui regarde passer les oies sauvages, et dans les bras en berceau d'une mère qui fait manger la soupe à son enfant. Le paysage écoute, ou ne parle qu'après.

III

L'ATTITUDE

Ce Millet n'a si fortement ému les hommes que parce qu'il a exprimé, dans le geste d'un moment, de l'universel et de l'éternel. Nos modes, le décor artificiel qui nous enveloppe, notre allure et notre physionomie, tout ce qui est propre à notre temps ou nous est personnel, constitue un élément d'intérêt très certain. Les portraitistes en sont la preuve. Mais nous avons succédé à tant de générations, qui mimèrent déjà la vie, ses souffrances, ses joies, son labeur; nous sentons si bien que nous sommes, par tout cet essentiel de nous-

mêmes, les proches parents de toutes les races, qu'il y a des mouvements, des attitudes, où nous reconnaissons l'histoire du monde. Alórs, nous ne nous trompons pas. Un instinct, plus puissant que notre misérable besoin de critique, nous avertit, et l'œuvre devient comme sacrée. Elle est pleine, jusqu'au bord, de misère et de prière. C'est le paysan qui va retourner une motte de terre, et dont tout le corps et toute la pensée obscure pèsent déjà sur le fer de la pelle. Quand la motte aura cédé, et qu'elle gisera près des autres, anguleuse et fumante, il aura accompli un peu plus de son devoir, il se sera approché de son rêve, il aura mis un peu plus de sa force dans le champ qui n'a jamais cessé d'être l'associé des hommes. La condamnation primitive, la Providence secrète et attentive, la maison qui attend, la récolte qui viendra, et toute l'enfance de ce pauvre, et sa patience qui est raisonnable, sont exprimées dans le geste des deux bras inégalement allongés sur le manche de l'outil et qui appuient à la place exacte et coutumière, de l'échine ployée, d'une jambe qui se lève pour enfoncer le fer de la pelle, de l'autre jambe qui tient au sol par tout son pied,

comme un tronc d'arbre. C'est encore l'*Angelus*, qui n'est point trop célèbre : ce jeune gars, cette jeune fille, debout, récitant l'*Ave*, seuls dans la plaine où le soir rencontre et dore, autour d'eux, la poussière du travail. L'étendue est immense, mais l'attention ne s'y égare pas ; ils sont beaucoup plus que la plaine ; ils l'expriment ; ils résument la journée qui finit. Leurs visages importent peu. Sont-ils blonds ou bruns ? Reconnaît-on, au modelé de leurs traits, la Picardie, la Champagne ou la Franche-Comté ? Je n'en sais rien. On n'y prend pas garde. Des visages jeunes et quelconques. Le peintre a voulu qu'ils fussent presque négligeables. Ils n'ont point de solo à faire. Ils ne collaborent au poème de l'Angelus du soir que par leurs lignes inclinées, leur pauvreté, leur silence, leur effacement. La pensée est égale dans la statue entière.

Cela prouve que Millet était un très grand poète. Il ne s'arrêtait pas au joli. Il cherchait, il trouvait dans le monde rural le geste de l'humanité elle-même, celui qui berce, celui qui donne la becquée, celui qui confie le bon grain au sillon, et le geste en demi-cercle de la ménagère qui jette le menu grain aux volailles.

Longue étude, patience du génie, sentiment de la grandeur des plus pauvres gens, il lui a fallu tout cela. Il habitait parmi eux; il devait vivre à peu près comme eux, en apparence, et ne point parler des choses de son art, ni d'aucune autre qui pût étonner et marquer les distances de songerie. On le rencontrait dans les chemins, dans les sentiers de la forêt, à la barrière des champs, à l'entrée de la cour de la ferme, d'où l'on peut apercevoir, pendant que les hommes travaillent au loin, les femmes toujours affairées, tracassées, partagées entre la marmite qui s'arrête de bouillir, l'enfant qui crie dehors, l'oie qui maraude sous le pommier et la vache qui a rompu sa corde. Il s'est assis, voilà plus de dix minutes, sur la borne au coin de l'étable; plus de cinq paires d'yeux l'ont guigné, du fond de la boulangerie, par la fenêtre de la chambre ou la lucarne du grenier, et les commères ont causé de lui :

« Qui c'est-il, Perrine?

— Toujours le même.

— Celui qui était là hier? A-t-il sa boîte?

— Non, il n'a rien. »

Quand on n'a pas sa boîte, on inspire plus de confiance. Il le sait, il a pris l'air bonasse

d'un bourgeois sans curiosité, qui ne regarde rien avec amusement, il se fait oublier. Une jeune femme descend les marches de la porte en face ; elle rit au nourrisson qu'elle balance au bout de deux lisières de laine; elle ne pense plus qu'on la voit, et sur le sol qu'elle a balayé le matin, faisant en se courbant un chemin d'ombre pour son fils, elle assure les premiers pas du petit homme, et le relève des premières chutes. Ah! François Millet, vous pouvez vous montrer maintenant : celle-là n'a pas posé. Vous emporterez le geste où il n'y a point d'orgueil, le geste tout d'amour et de crainte.

Que de choses qu'un peintre doit surprendre ainsi! Il est un chasseur à l'affût; il guette un gibier terriblement fugace, plus qu'une compagnie de perdreaux, plus qu'un râle de genêt : le naturel. Beaucoup de brosseurs de toile ignorent ce que c'est. La gloire de Millet est d'avoir trouvé l'absolue vérité simple, et d'avoir tout sacrifié pour qu'elle éclatât. Des décors subordonnés, des visages qui n'ont pas toute l'âme du tableau. Ses défauts mêmes l'ont peut-être servi. Il est bon coloriste, mais il n'est pas un grand coloriste. Sa pâte n'est pas tellement riche qu'elle puisse arrêter lon-

guement les yeux, les distraire, être un sujet d'émotion comme un pan de mur au soleil. Quelle eût été la puissance de l'œuvre de Millet, s'il avait eu la précieuse matière de Decamps, qui fut le plus chaud des peintres de l'école française? La beauté de l'idée eût-elle apparu plus royalement encore? ou bien notre admiration se serait-elle divisée? Il ne faut pas aller trop loin dans les possibles, et je sens bien que ce sont là des rêveries. Il restera celui qui a le mieux pénétré, le mieux dessiné, le plus amoureusement, la figure du travail rural. Il restera le maître du geste.

En disant cela, je ne crois pas céder à l'illusion de la campagne. Fréquemment dans la foule, quelquefois dans les musées, j'ai été ravi par la parfaite justesse d'un geste. Des statues de Constantin Meunier, des morceaux — hélas! — de Rodin, m'ont rappelé la peinture de Millet. Lucien Simon, qui se contente trop souvent de l'ébauche, possède aussi le sens profond du mouvement. Et de même, souvent, pour jouir de cette vérité éloquente, je m'arrête, au Luxembourg, devant une toile qui n'est pas des plus renommées. Elle représente une visite à l'hôpital. Une file de lits

blancs éclairés par des fenêtres qui se suivent ; au premier plan, un enfant malade et un homme qui vient le voir : c'est tout le tableau. Il émeut comme la vie même. Ce visiteur, assis sur le bord de sa chaise, une jambe repliée, le buste penché en avant, nous tourne le dos presque complètement. On n'aperçoit de son visage qu'un peu de front, l'arcade sourcilière proéminente, une joue plate, mal rasée, tendue entre l'os de la pommette et l'os de la mâchoire qui transparaît dans la barbe. Il n'a pas d'yeux, pas de lèvres. Nul ne peut douter pourtant que ce soit le père, ni qu'il s'inquiète, ni qu'il parle, ni qu'il dise : « La mère m'a envoyé ; elle aurait bien voulu venir ; elle n'a pas pu, à cause des autres, tu comprends ; comment te sens-tu, dis, mon petit? » ni qu'il pense : « Est-il blanc, tout de même! Il n'a plus que le regard ! Ah ! le pauvre ! le pauvre ! » L'angoisse, la tendresse, la peur de se trahir, sont dans l'inclinaison de la tête, dans tout ce corps qui est tendu vers l'enfant, et dans la main appuyée sur le genou et qui retient l'élan. J'ai vu des dos bêtes : celui-là est émouvant.

Quand je groupe ainsi et que je compare les émotions que je dois à ces grands artistes et à

quelques autres, je songe que, presque toujours, leurs œuvres sont la représentation de la vie populaire et commune. Ils ont fixé certaines attitudes répétées, habituelles, universelles, dont les modèles sont de notre temps et de notre voisinage. Ils n'ont pas eu peur de célébrer la fatigue, la force utile, la peine qui ressemble à la nôtre, ni d'illustrer des visages et des corps que, depuis l'enfance, le travail a pétris. Ils me semblent se rattacher aux écoles robustes, chaudes, passionnées, croyantes, en qui se reconnaissait et s'épanouissait la vie de tous les jours, celle de la France et celle des pays riverains, avant ce grand refroidissement de l'art national qu'on nomma la Renaissance. Les femmes grecques sont bien jolies : mais une fileuse de quenouille, que grandit tout l'amour et tout le souci de la maison, prend mon âme et la garde.

IV

TROIS VAISSEAUX DE TURNER

Je vais tous les ans à Londres, au moins une fois, et, chaque fois, je rends visite à la National Gallery, non pas à toute, mais aux salles qui sont voisines de l'entrée, et j'y vais revoir Turner. Dès ma première rencontre avec lui, dans cette longue pièce où sont accrochés plus de vingt de ses chefs-d'œuvre, j'ai senti la belle joie complète du génie; je suis allé à l'un, puis à l'autre, très vite, afin de tout voir et de tout boire d'un trait, et d'agrandir l'ivresse; puis je suis revenu devant chaque tableau, afin de me souvenir. Et j'aurais voulu

lui parler, et je disais, je m'en souviens : « Turner, vous êtes le second Shakspeare de l'Angleterre. » Je le pense encore ; mais, à présent que je le connais mieux, je lui dis des choses plus familières ; mon enthousiasme est devenu de l'amitié ; je lui demande : « Vieux gros homme, quelles jolies heures vous avez dû vivre dans votre atelier de Harley Street, en peignant ceci ! N'est-ce pas qu'il faisait du brouillard dans Londres, et que vous preniez un plaisir de jeune dieu à créer de la lumière ? Quelle vengeance, quelle revanche sur la vie ! Vous étiez laid, bourru, ignorant, incapable de bien parler ou d'écrire correctement ; mais vous fermiez la porte au monde, et les plus belles images, les belles couleurs ardentes qui enchantent l'âme, passaient devant vous. Elles s'assemblaient d'elles-mêmes autour de quelques souvenirs que vous aviez notés, une ruine, l'entrée d'un port, un groupe d'ormes, hardis de troncs comme des fougères et couronnés comme elles de branches retombantes. Quel peu de cas elles faisaient pourtant des croquis de plein air rapportés par M. Joseph Mallord William Turner, et comme il riait lui-même en leur obéissant ! Elles changeaient

tout, les pierres, les feuilles, les heures, les eaux, les ciels surtout. Et que vous importait, poète ? Vous vous sentiez encore le maître, en suivant vos visions, elles qui sont souveraines. Vous inventiez des villes, aussi bien que des navires et des nuages. Vous pensiez aussi aux guinées que vous donneraient les marchands. Car on assure que vous aimiez l'argent. Est-ce vrai ? Dites-le. Je ne vous en voudrai pas ; vous aimiez aussi la gloire, et vous retouchiez cent fois votre œuvre avant de daigner la vendre. Vous étiez un magnifique travailleur. C'est pourquoi le hasard vous aidait. Votre pinceau, chargé de vermillon, tombait, la pointe en bas, au milieu d'une marine, et aussitôt vous dessiniez une bouée pour laisser la note rouge. Vous disiez : « Il ne faut jamais « perdre un accident » ; mot d'un artiste inspiré, qui connaît les jours de talent, où le travail est tout, et les autres, « où ça va tout seul », qui fait la part des maladresses heureuses, de la trouvaille, des floraisons subites, et qui sait que l'homme n'est pas le seul ouvrier de son œuvre. Que disaient-ils, cher Turner, ces jaloux, qui ne fermaient pas leur porte, et qui critiquaient vos tableaux ? Ils disaient que,

dans votre ardeur de peindre et dans l'ivresse des couleurs, il vous arrivait de ne plus vous rappeler le point où vous aviez logé le soleil, et de faire venir la lumière du couchant et du levant. La belle faute, en vérité ! Ils oubliaient, eux, que la brume vous servait d'exemple et d'excuse, qu'elle répand le soleil tout autour de l'horizon, et que, d'ailleurs, vous faisiez de la décoration, c'est-à-dire de la fantaisie sur un thème de la nature, et que vous étiez, avant tout, découvreur de symboles et inventeur d'harmonies somptueuses. Au fond, Turner, c'étaient des mufles. Ils ont compté ; ils ne comptent plus : et vous vivez ! » Ce ne sont là que des réponses, et qui valent ce qu'elles peuvent. Les beaux discours sont ceux du peintre. Venez voir les *Funérailles en mer du peintre Wilkie :* un grand ciel éclatant, une mer unie, pleine de rayons qu'elle désoriente et qui se mêlent à la vie de l'abîme ; un bateau à vapeur, en travers, sombre entre ces deux clartés. Pour montrer que le cercueil d'un homme illustre est là, sur le pont, et que les éléments s'associent au deuil de l'Angleterre, Turner a jeté, sur les eaux flamboyantes, trois draperies noires, démesurées et jumelles :

l'ombre de la poupe surélevée, l'ombre de la cheminée du navire, l'ombre du mât de misaine avec ses deux huniers. Et la mer pleure ainsi. Mais il ne se pouvait point que le ciel ne dît rien, et qu'il restât tout clair, dans sa gloire surhumaine. Alors, la fumée s'échappe en ouragan de la cheminée ; elle monte de biais ; elle est inclinée, tordue, puis brisée par le vent ; elle se répand en grisaille sur toute la gauche du ciel ; elle donne la réplique aux ténèbres d'en bas.

Venez vers cette autre merveille qui porte pour légende : *Ulysse se moquant de Polyphème*. Jamais la Sicile ne vit un soleil couchant plus triomphal. Tout est à lui : les montagnes de l'île qui s'éloignent, la mer, le ciel, la galère qui lui prête ses voiles, ses mâts, ses châteaux d'arrière, ses oriflammes, et qui est transparente elle-même dans la pourpre et dans l'or. Il n'y a pas d'ombre : il y a des remous de plusieurs lumières, il y a des gerbes de rayons et des boucliers qui les reçoivent. Les Grecs, sur le navire, ne sont que des fantômes blancs ; leur joie est plus grande qu'eux ; elle les enveloppe, elle les porte, elle les pousse au large ; elle transfigure le monde : car le divin Ulysse a

vaincu le barbare. Et toute la terre serait heureuse, pour un soir, si l'on n'apercevait, au sommet d'un pic, la silhouette géante du Cyclope qui pleure.

Le sentiment tragique abonde dans l'œuvre de Turner. Cet homme solitaire pêchait à la ligne dans le parc de son ami lord Egremont, — parce qu'il faut un prétexte d'amusement pour que le monde comprenne le silence et la retraite ; — mais on a remarqué qu'il n'a presque jamais représenté les eaux dormantes. La mer avait formé son génie. C'est elle qu'il avait aimée d'abord, à Margate, dans sa jeunesse pauvre, et elle lui avait mis au doigt un peu de son écume, comme une bague. Il pouvait peindre les Alpes, inventer Venise, ressusciter Carthage, grouper dans un tableau toutes les masses de verdure qu'on voit fuir et bleuir du haut de la terrasse de Richmond : sa pensée revenait aux plages, aux ports, aux marins, et la conscience de sa force était alors entière. Approchez-vous donc encore, et contemplez ce drame : un chenal, et deux navires qui viennent, l'un tirant l'autre. Le petit, en avant, est un remorqueur, tout noir, bruyant, soufflant, affreux ; et le grand est un vaisseau de guerre,

tout blanc, avec ses mâts immenses, ses cordages au complet, et un reflet d'émeraude à la ligne de flottaison. Toute la lumière, toute la grâce, tout l'amour répandus dans l'air d'un jour d'été, sont pour ce vaisseau de haut bord. Il a des flèches comme une cathédrale ; il a vu les pays lointains ; il s'est battu ; il a gagné la bataille, puisque le voici ; il rentre au port, et les cloches de la ville vont sonner ? Eh bien ! non, ce beau vaisseau blanc s'appelle le *Téméraire*, il a fini son temps, il va être démoli, et ce petit monstre, qui fume au-dessous de son beaupré, le traîne à l'équarrissage.

Un des travers de ce grand homme fut de croire qu'il ressemblait à Claude Lorrain. Tout le monde sait qu'il demanda, par ce même testament où il léguait, à la Galerie nationale, trois cent soixante-deux tableaux et dix-neuf mille dessins, que deux de ses tableaux fussent exposés, dans une salle, à côté de deux grandes toiles du maître français. Il se trompait, pour dix raisons, dont je ne dirai qu'une seule. Entre lui et Claude, il y a toute la brume et la marée. C'est encore un des sujets que je traite avec lui, quand je visite le musée où quelque chose de lui est toujours vivant : sa pensée qui

nous émeut et sa vision qui devient nôtre. Je lui dis : « Pourquoi provoquer des comparaisons et surtout pourquoi les imposer? Elles sont le moins exact et le moins profond des jugements, pour les grands artistes, puisqu'ils ne sont supérieurs qu'à la condition d'être eux-mêmes. Ils ont eu des maîtres, cela est sûr; mais à un certain moment ils les ont quittés, et voilà le mystère, et la raison de la gloire, et la seule partie de la route qui nous importe. Les hommes n'ont d'histoire que quand ils sont sevrés. C'est souvent très tard. Vous, Turner, vous avez essayé de copier les architectures du Lorrain, et vous êtes resté son élève; vous n'avez jamais bâti solidement. Mais pour donner de la mer une image vivante et pour faire vivre un navire, le petit apprenti, qui courait pieds nus sur les falaises du Kent, n'a reçu de leçon d'aucun homme vivant ou mort. Vous êtes tout à fait à côté du Lorrain, et tout autre. Il a été le peintre de la lumière pure, et vous êtes le peintre de la lumière mouillée. »

V

DE QUELQUES VITRAUX MODERNES

L'idée première du vitrail a dû venir en automne, saison de transparence et de fragilité. Les feuilles amincies, dégonflées de la graisse de l'été, tiennent encore à la terre, mais ne reçoivent plus rien d'elle. Le fumier du sol ne monte plus dans leurs veines. Les voilà pauvres, glorieuses, et la brume joue avec elles avant de les détruire, femme aux joyaux innombrables. Souvent une goutte d'eau tremble à la pointe des lobes, et le revêtement d'émail ajoute aux splendeurs du tissu. On voit un décor nouveau le long des fenêtres

basses. Elles ont une guirlande de lierre caduc, une retombée de vigne ou de clématite, qui faisaient de l'ombre en juillet, et qui maintenant font de la lumière. Une dernière fleur de mauve ou de volubilis touche la vitre et se confond avec elle. Je sors, et les pêchers de plein vent, plantés dans la rocaille, n'ont plus, au bout de branches dégarnies, que des petits croissants de pourpre, tout frémissants sur l'horizon pâli. Chaque matin, les avenues du jour pénètrent plus avant dans les bois. La clarté glisse au fond des halliers. Toute la campagne n'est plus qu'une verrière immense, et le ciel passe au travers.

Peut-être encore ceux qui inventèrent l'art glorieux du vitrail y furent-ils conduits par un souci plus noble. J'imagine, dans la boutique étroite qu'éclairent des losanges de verre enchâssés dans du plomb, un vieux compagnon, qui cause, au soir tombant, avec l'apprenti, à l'heure où les projets montent comme les fumées, et planent sur la vie.

« Oui, je te le dis, petit, je donnerai un regard humain, un regard divin, aux fenêtres de nos églises. Si jeune que tu sois, tu as été triste avec les crépuscules, même quand un

bout de tison, çà et là, luit encore dans la cendre des nuées; tu as été gai dans le soleil; tu as senti le charme divers, enveloppant, conseiller, qui vient à nous dans la couleur des yeux?

— Souventes fois, maître Anselme.

— Tu le retrouveras quand j'aurai achevé ma verrière. Il faut que nos églises aient un regard, qu'elles répondent au peuple, qu'elles le pressent, qu'elles l'incitent à aimer!

— Vous dessinerez alors, sur le verre, la figure d'un saint, de la Vierge, d'un personnage de la cour céleste?

— Sans doute, et j'ai déjà composé plusieurs scènes dans mon esprit; mais retiens bien ceci, petit : la première puissance à laquelle je ferai appel sera celle de la couleur, celle qui n'a pas besoin d'être déchiffrée, qui se passe de figure et de ligne, qui ferme à moitié nos yeux, et tout entiers nous amène, corps et âme, à son harmonie. Je t'associerai à mon labeur. Nous mettrons de l'or éclatant, de l'or pâle, et les hommes seront réjouis de la joie du matin, ils penseront à la gloire future, l'alléluia descendra de la voûte et rejaillira en prières ; nous multiplierons les pierreries

bleues, dont le regard est si sévère; nous élargirons les champs de lumière violette, et les cœurs s'affligeront; nous étendrons la pourpre, et la dure condition de la vie, le sacrifice et le courage s'assembleront dans sa lourde richesse. »

Je les entends parler ainsi. Le vitrail est donc une atmosphère avant d'être une image. Il est le chemin de la lumière. Elle va se poser sur les dalles, illuminer un tombeau, peindre une muraille, découper une baie ardente dans les lambris de vieux chêne qui n'ont plus de soleil que par lui. Lorsque le soir est clair, les ogives de la nef, la rosace du transept, se projettent jusque sur les voûtes en armoiries allongées.

Le vitrail est encore une barrière : il arrête les images terrestres; il ne permet ni aux pignons des maisons d'inscrire leur pointe dans les fenêtres du temple, ni à l'arbre d'y secouer ses feuilles, ni au nuage d'y paraître, ni à l'étoile même. Lui seul, il commande le jour, le distribue, le transfigure comme il lui plaît. Observez les grands artistes anciens. Ils ont eu des pitiés humaines et des tendresses charmantes; ils ont choisi le ton majeur de

leurs verrières d'après l'ampleur du monument, le climat du pays, le rêve de la race. Entrez à Sainte-Gudule, dans la chapelle accolée au transept, à droite. Là, toute la muraille qui sépare l'église de la place est ajourée. Depuis des siècles, elle verse au peuple de Bruxelles toute la gamme des tons dorés, l'or du soleil et celui des monnaies, l'or des avoines et des grains mûrs, l'or des cheveux blonds et celui des poussières que le vent roule au-dessus des chemins du Midi, l'or des croupes de chevaux qui galopent, et des châtaignes qui sortent de la bogue avec un peu de poudre blanche au talon. Tout cela coule ensemble comme une fontaine de vin vieux. Ah ! bonnes gens du Nord, vous êtes privés souvent de la rayée du jour, et la brume vous entoure. Venez dans la chapelle, et vous trouverez l'aube. Elle a été faite pour vous. Consolez vos yeux, récoltez, en même temps que vous priez, votre provision de lumière, et puis rentrez, plus affermis, dans le gris de la ville !

J'ai cherché, parmi les vitraux modernes, ceux qui me parleraient de la sorte, et bien peu m'ont parlé. De loin, j'avais cru que les préraphaélistes avaient innové ou ramené

quelque tradition de beauté perdue, dans l'art du verrier. Je suis allé à Oxford. C'est là que se trouvent les plus célèbres vitraux de Burne Jones, dans la cathédrale de Christchurch. Le premier qu'il ait composé orne une chapelle à gauche et raconte, en une quinzaine de médaillons, la vie de sainte Freeswide. Hélas! simple compote de fruits, damier de gelée de groseilles. Quelle étrange couleur hantait, à ce moment, les yeux du maître! Il n'a pas recommencé. Dans les verrières voisines, d'un tout autre style, il représente Samuel, David, saint Jean, Timothée, sainte Cécile, et je reconnais, aussi nettement que dans les tableaux de chevalet, le dessin tendre et puissant du peintre, son goût pour les figures blondes et pour les longs cous portant une tête penchée, son respect virginal de la femme; je goûte plusieurs tons précieux qu'il a mis dans les découpures de l'ogive et dans les fonds; j'admets qu'une auréole rouge et rose, autour de la tête d'un saint, n'est pas une nouveauté déplaisante, et que ces longs personnages blancs ont une dignité qui ne va pas jusqu'à la grandeur, mais qui en approche. Cependant, ma visite me laisse une déception.

Je ne suis pas dans un musée, je ne venais pas voir une réplique de peintures à l'huile, j'attendais, de l'art du verrier et des splendeurs du verre, autre chose qu'une impression d'académies pieuses.

J'ai été plus heureux à Fourvière. Les Lyonnais l'aiment véhémentement, cette basilique qui témoigne de leur foi et de leur richesse ; ils ont pour elle ce sentiment à la fois catholique et municipal, dont on retrouve tant d'exemples dans les cités les plus fières d'Italie. L'admirent-ils autant qu'elle devrait être admirée? Je ne sais. S'ils n'ont pas tous, dans le présent, le sentiment de cette merveille de décoration, d'une science si profonde, d'une tendresse si émouvante, ils la goûteront un jour, eux surtout qui sont appelés à juger la beauté des étoffes, la fantaisie des moires, le coloris de la soie brochée et du velours. Elle étonne au premier regard. La magnificence de cette chapelle des collines, ces feux croisés des matériaux précieux, l'abondance de la lumière et, par suite, le nombre des détails visibles, sont faits pour éblouir les yeux habitués au crépuscule des cathédrales gothiques. Renan avait remarqué cette plénitude de Four-

vière, cette résonance de chaque pierre ; il avait dit, et le mot est rapporté par Taine : « Depuis l'antiquité, je n'ai jamais vu pousser aussi loin le respect de la Divinité. » Les vitraux, qu'il n'a pas pu voir, ont tempéré cet éclat et composé une harmonie. Et sans doute, ces vitraux de la nef, les seuls dont je parle, sont chargés d'un enseignement précis. Le peintre, M. Décôte, y célèbre les royautés de la Vierge, reine des Apôtres, reine des Anges, reine des Martyrs, reine des Confesseurs, reine des Prophètes, reine des Patriarches. Mais ils n'agissent pas seulement par la puissance du dessin : ils sont, et c'est là que le mérite du peintre me paraît supérieur, des créateurs d'atmosphère. Par ces larges baies lamées d'or et de violet, la basilique s'emplit d'une lumière opaline, et l'unité est faite par la teinte de cette vivante sève, où plongent les choses, où boivent aussi les âmes.

Les plus belles verrières modernes sont cependant ailleurs ; elles sont en Suisse, dans l'église Saint-Nicolas de Fribourg. Ici, je ne suis plus devant une peinture. A peine des touches de grisaille, pour indiquer les traits du

visage, ou les doigts d'une main. Tout le reste est une mosaïque transparente, un assemblage de joailleries contenues dans des plombs. Le coloris est incomparable, et la composition est bien souvent nouvelle. J'aime cette *Notre-Dame de la Victoire*, que remercient la ville de Fribourg agenouillée et des soldats debout; j'aime l'*Adoration des Mages*, où l'étoile avec ses rayons occupe le quart de la verrière et couvre le reste de son feu; j'aime cette *Descente de croix*, sur un fond vert bouteille et, par-dessus tout, la *Foi adorant l'Hostie*, une foi jeune, couronnée de roses, vêtue d'une robe de tous les bleus juxtaposés, et autour de laquelle, s'échappant de deux encensoirs balancés par des hommes, montent des fumées grises, mauves, orange, roses, plus ardentes à mesure qu'elles entrent dans la gloire de l'Hostie. Dès qu'on arrive, sous les sombres voûtes, devant ces verrières, ce n'est pas la beauté de la composition qui émeut, c'est la gloire vivante, c'est l'amour, c'est une espérance qui vient à nous. J'entends le psaume des couleurs avant de comprendre les figures; je suis dans l'atmosphère préparée, variée, impérieuse. Je ne connais pas l'artiste, qui s'ap-

pelle M. de Mehoffer. On m'a dit qu'il était Polonais et directeur de l'Académie des beaux-arts de Cracovie. Mais je sais que j'ai voulu revoir son œuvre de Fribourg, et que la seconde fois, la troisième fois, elle m'a pénétré de la même joie, du même saisissement, du même enthousiasme, du même besoin de crier bravo, qu'à la première visite. Elle est une formule nouvelle ; elle n'a pas tous les tons des verrières du moyen âge, mais elle les égale en éclat, elle les dépasse en composition, elle est souveraine à son tour, elle évoque, pour moi, le mot de Pie X, grand intuitif et grand Vénitien, qui disait en parlant de la musique sacrée : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté. »

VI

LE PORTRAIT DES MAISONS

J'avais un ami, qui visitait avec moi les expositions de peinture, les grandes et les petites, les officielles et les privées, et, de préférence, celles où il devinait que nous trouverions des paysages, des intérieurs et des « architectures ». Sur chacun de ces sujets, — et sur combien d'autres! — il formulait des jugements sommaires, par lesquels s'exprimait toujours, je le sentais bien, un grand amour de la beauté, contrarié ou déçu.

Il disait du paysage : « C'est le genre où l'homme est le mieux servi par l'accident. Il

faut être un simple imbécile, quand on a quatre portraits à faire, celui d'un pré, celui d'une vache, celui d'un arbre, celui d'un ciel, pour les rater tous les quatre. Cependant cela arrive. »

Il disait, des toiles qui représentent les antichambres, les chambres ou les salons de nos contemporains : « Quels réquisitoires, mon ami, et quels aveux ! »

Il disait des palais, maisons, cabanes et bastidons brossés par nos exposants : « J'aime mieux n'y point habiter : ils tombent tous. »

Paradoxes évidents. Mais, sur ce dernier sujet, la part de vérité est bien grande. Je connais des peintres qui savent mener exactement une perpendiculaire : j'en connais beaucoup moins qui peignent des monuments où nous pourrions entrer, nous mouvoir et vivre ; qui bâtissent sur fondations ; qui aient le goût des ensembles, la science des perspectives, l'amour parfait de la muraille, de la fenêtre et du toit, la savante tendresse que la ligne exprime d'abord et la couleur ensuite.

Les maîtres du paysage et de la décoration, autrefois, apprenaient très à fond l'art de l'architecte. Comme cela est éclatant chez les

Vénitiens ! Souvenez-vous de ces vastes décorations de Véronèse, de celle, par exemple, qui occupe tout un panneau de notre Salon carré et l'éclaire de sa splendeur noble. C'est une des œuvres les plus pleines d'enseignement qu'on puisse méditer. Les motifs d'architecture y sont magnifiquement déployés autour des convives et des musiciens, mais ils les encadrent seulement, et d'assez loin ; entre eux et les personnages, il y a beaucoup de lumière et beaucoup d'air ; toutes ces balustrades et ces colonnades, tous ces escaliers et ces balcons d'où la vue plonge sur la salle du festin, n'écrasent pas les quelques douzaines d'hommes assis ou debout près de la table. Cependant nous n'avons pas de doute : la scène n'est pas située dans un décor de théâtre, en étoffe, en carton ou en bois ; ces murailles, nous en sentons la masse, et ce marbre est authentique, et la vie est là chez elle. Œuvre d'architecte autant que de peintre. Je n'ai pas vérifié, dans l'histoire de Véronèse, s'il avait étudié chez quelque maître bâtisseur : mais j'en suis sûr. Plusieurs tableaux de Tintoret, de Titien, de Tiepolo donnent la même certitude ; — rappelez-vous, de ce dernier, l'*Antoine et*

Cléopâtre du palais Labia. — Canaletto, qui n'a pas vu, et je l'en plains, tous les reflets de Venise, aurait pu reconstruire, pierre par pierre, la double rive du grand Canal.

Chez nous, les peintres architectes ne sont pas rares non plus, dans le passé. Poussin avait tant le goût de bâtir, qu'il bâtissait même les arbres. Claude Le Lorrain, amoureux de lumière, l'était aussi de l'exactitude des lignes. Combien d'autres! Mais le plus passionné d'architecture, parmi les artistes que je connais, fut sans doute l'Italien Jean-Baptiste Piranesi. Son œuvre est bien délaissée. Je ne crois pas que beaucoup de jeunes peintres ou graveurs aillent feuilleter, à la Bibliothèque nationale ou à celle des beaux-arts, ces in-folio dont la masse est énorme, et qui sont pleins de merveilles deux fois touchées par la mort; car bien des pages ont jauni, et bien des monuments, des rues, des ruines qu'elles représentent, sont à terre. Piranesi a gravé Rome entière, et, comme dit un avocat vénitien, son panégyriste, il l'a vue sous son double aspect de *Roma augusta* et de *Roma santa*. Personne ne l'a connue dans cet extrême détail. Nous n'avons pas seulement, grâce à

lui, les monuments antiques, les basiliques, les aqueducs, les ponts, les égouts, les places, les palais, les rues, tels qu'ils étaient au milieu du XVIIIe siècle, et avec toute leur enveloppe de paysage, de ciel, de vie populaire ou aristocratique, mais les moindres tombeaux des voies romaines, les colonnes brisées, les chapiteaux, les fragments d'autels païens abandonnés dans la campagne et presque ensevelis dans la lente marée des poussières et de la mousse. Que de beaux soirs il a contemplés! Quelle ardente lumière lui fournissaient ces belles ombres, où l'on sent qu'il fait chaud! Et quels appels à la couleur en dix endroits de chaque planche! Pourtant, le plus grand mérite de ce Piranesi n'a pas été la fantaisie ou la couleur, mais le sentiment exact des masses de pierre qu'il dessinait et de la part de pensée humaine et d'histoire qu'elles enferment. Si vous avez quelque jour le désir de le mieux connaître, ouvrez les *vues de Rome*. Les volumes sont moins légers à la main que les albums de photographies, mais une lentille n'a point d'idées; elle déforme les lignes qu'elle transmet; elle est une machine que l'esprit ne vivifie pas, qui manque tous les seconds plans

et ne fait pas sentir les distances. Or, cet art délicat des choses qui fuient fut très évident chez l'artiste italien.

L'homme était fils d'ouvrier, grand, brun de visage, d'œil très vif et d'humeur irascible. On ne le voyait jamais en repos. Quand il ne travaillait pas dans la ville de Rome où il était venu tout jeune, il travaillait au bord de la via Appia ou à Castelgandolfo. J'ai lu qu'un matin, comme il était assis dans la campagne, dessinant une ruine, deux jeunes gens passèrent, un jardinier et sa sœur, qui était belle. L'artiste la regarda, et aussitôt laissa tomber son crayon.

« Est-elle à marier, cette jeunesse? » demanda-t-il.

Ce fut la jeune fille qui répondit. Avant de répondre elle se mit à rire, à cause du ton qu'il y mettait et de l'amour qu'elle devinait. Et, quand elle eut fini de rire, elle dit :

« Celui-ci n'est que mon frère. Je suis libre. »

Alors Piranesi se leva, et, lui prenant la main, s'écria :

« Je t'épouserai, belle Romaine ; tu seras ma femme ! »

On ne dit pas qu'il fut heureux. Mais j'ai lu aussi, et voici ce qui importe, qu'il ne com-

mença son œuvre de graveur, et ne choisit sa voie, qu'après avoir étudié tous les arts du dessin : il fit des décors pour les théâtres, sous la direction du maître Valeriani; il grava dans l'atelier d'un Sicilien, que le talent de l'élève exaspéra très vite, et qui mit à la porte ce sombre Vénitien trop bien doué; il dessina chez Polenzani, et apprit la peinture à l'huile avec « *il famoso Tiepoletto* ».

N'est-ce pas le secret de sa puissance? L'éducation de nos peintres, en général, est-elle aussi complète? Les a-t-on vus chez Jambon, avant de les voir chez Jean-Paul Laurens ou chez Cormon? La géométrie des architectes leur est-elle familière? Ce qui est sûr, c'est qu'ils ont souvent l'air de peindre après un tremblement de terre, que beaucoup de leurs maisons manquent d'aplomb, et que nous ne rencontrons guère, sur leurs toiles, cette juste proportion des lignes bâties, où nos yeux trouvent je ne sais quelle douceur mathématique, très mystérieuse. En revanche, ils ont le sentiment de la beauté et de la variété de la lumière sur les bâtisses des hommes, et beaucoup de leurs devanciers ne l'ont pas eu. Les nuances des tuiles ou des ardoises, la violence

des rayons qui tombent sur la chaux blanche et qui rejaillissent sur nous, la transparence des moellons à travers le crépi, les moisissures, les fentes, les sillons creusés par une gouttière, toute la richesse des ombres, qui ne sont plus grises, Dieu merci, comme elles le furent longtemps, mais de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, toute la flore des marbres, gerbes épanouies, orchidées innombrables dont j'ai si souvent suivi, à travers la pierre, les tiges tressées et contraintes, tout un monde vivant, parlant, chantant, nous est ouvert par eux. Il me semble même que nous allons rapidement progresser de ce côté.

Une des conséquences, imprévues sans doute, de la renaissance de la gravure en couleurs, sera d'appeler de plus en plus l'attention des acheteurs et l'amour des artistes sur cette grande richesse de la pierre travaillée, assemblée, habitée. C'est un art qui ne dispose encore que de moyens imparfaits. Les lointains et leur finesse lui échappent. Il n'exprime, à peu près, que les plans rapprochés ; il enferme les couleurs, un peu comme l'art du verrier, dans le petit plomb des traits noirs ; il semble fait pour le portrait des maisons, des rues et des

villages. C'est le feuilleton de la peinture. Nous lui devons de jolies œuvres déjà et légères pour nos bourses. Je vous avoue que j'ai un goût très vif pour ces grandes marges blanches, entre lesquelles vivent quelques paysages bâtis, familiers, avec un large ciel et bien souvent un courant d'eau qui double la vie. Fritz Thaulow, qui fut l'un des initiateurs, abusa un peu du torrent et du déversoir de moulin. Trop de remous à truites saumonées. Puis la fureur s'est assagie. Nous avons aujourd'hui la rivière, le canal qui fuit entre deux rives, portant deux gros chalands avec leurs escarboucles de peinture à la proue; nous avons, plus simplement, une petite mare, un vivier, un glacis de giboulée, qui fait du sol un miroir pour toute lumière en voyage. Ne nous en plaignons pas. La beauté de ces choses communes a été voulue, et des artistes sont nés pour nous apprendre à la voir.

Étudiez bien ces gravures en couleur qui sont répandues un peu partout, et vous goûterez mieux, par la suite, la richesse qu'ajoute au paysage le reflet d'un mur dans l'eau immobile ou qui tremble. Vous vous rappellerez la *Porte de marbre* de ce Thaulow, un chemin dé-

trempé, désert, sans beauté propre, mais qui répète la magnificence d'un portique, d'un mur de parc et des feuillages d'automne. Vous penserez, malgré vous d'abord, puis avec un plaisir grandissant et un besoin de comparer la nature avec vos souvenirs d'exposition, à ces maisons flamandes de Luigini, qui ont presque toujours un pied dans l'eau et leur pignon dans le ciel humide ; ou à ces petits ports bretons, que M. Le Gout-Gérard se met à graver après les avoir peints ; ou à des compositions de M. Henri Jourdain, qui est l'un des plus laborieux ouvriers de cet « art nouveau », et celui, je crois, qui fait les meilleurs portraits de maisons, pas trop chargés, pas trop décorés de neige et de lierre, — ces faux cheveux, — pas trop fiers de leurs rides, pas trop conscients de leurs reflets. J'ai souvent vu et voulu revoir des œuvres de M, Henri Jourdain, dans les couloirs ou dans les salles d'exposition de la galerie Georges Petit, et il me semble que j'ébaucherais, de mémoire, son *Pont des Archers*, une ou deux de ses vieilles églises dans la campagne, son *Moulin de Noisiel*, son *Pavillon* sous le dais de grands arbres retombants et qu'un chemin de halage

sépare de la rivière. Mais je lui sais gré surtout d'avoir aimé, en même temps que la maison, ceux qui l'habitent, d'avoir noté, par exemple, une impression très émouvante, qu'on trouve vite en la cherchant dans les pays de collines, et que j'appellerais : la gloire autour des maisons de pauvres. La butte s'élève en pente raide ; elle est pierreuse et le labour a été pénible ; elle porte à son sommet quelques toits accolés, qui n'occupent qu'un peu de place, et qui laissent intacte la ligne de la colline aux deux côtés de l'image. Deux brûlis fument au bas des sillons, et leur fumée monte droit, car il n'y a point de vent. On ne voit pas leur flamme ; on distingue à peine le chemin qui cerne le champ ; toute la terre est dans l'ombre : mais tout le ciel est lumière, d'une couleur où il y a des nuances et où il n'y a point de nuages, et qui est celle d'un bel abricot mûr qui n'aurait pas de tache. Les pauvres toits baignent dans cette clarté ; leurs bords en sont réjouis ; un alisier, arbre de couchant s'il en fut, et qui se dresse tout seul, au-dessus des cheminées, frissonne et laisse l'averse d'or passer à travers ses feuilles. Que cela est bien vu, et comme nous sommes

sûrs que les bonnes gens sont de l'autre côté du tableau, sur le pas de la porte, à regarder le soleil qui s'en va !

Si vous me demandez, maintenant, à quelle heure il convient de faire le portrait de la maison, je serai bien en peine. Le matin et le soir prennent le mur à rebrousse-poil, entrent par les fenêtres, mettant des tons de fougère sèche sur le bois des chevrons. La lumière du matin a toujours passé par la brume, elle a des roses et des ors pâles qu'on ne retrouve jamais, à aucune heure de vesprée ; elle est mouillée ou fraîche, tendre, fragile ; elle rit sur les surfaces et se détourne d'elles, sans les fouiller. La lumière du soir possède toute la puissance. Elle rejaillit et elle transperce. Quelque chose d'elle atteint le cœur de la pierre. Le matin et le soir donnent les ombres longues. Mais midi seul bat son blé sur les toits d'ardoise, sur le chaume, sur la tuile, et fait sauter en l'air des gerbes d'épis. Et quand la nuit est venue, la lueur de lune, qu'aucun peintre n'a parfaitement traduite, donne aux pierres assemblées leur figure de mortes. Choisissez donc selon votre émotion. Il n'y a pas d'heure, parce que la maison est un peu humaine.

VII

LES GRANDS ESPACES

Dans les grands espaces où il n'y a rien, nous sommes plus que partout ailleurs, et c'est pourquoi nous les aimons. Si le peintre a représenté sur la toile une maison, un chemin, un étang, des arbres, un commencement de prairie ou de guéret, notre pensée est guidée, contenue, ramenée. La première minute passée, qui est celle de la couleur et de la joie que nous recevons par elle, nous nous disons : « Qui est celui qui habite là? Comment vit-il? Où va ce chemin qui monte et qui n'est pas suivi, car l'herbe a fleuri les ornières? Faut-il

plaindre ou envier? Nous sommes à la fin de l'été; quand les roseaux de l'étang seront tout jaunes et tout brisés, quand les buissons de droite, effeuillés, ne seront plus que des sifflets au passage du vent, elle en subira des assauts, la butte pierreuse! Elle en recevra. de la poussière et de la pluie! Mais peut-être qu'alors on verra la plaine, que le peintre a eu peur de dessiner et qu'il a seulement indiquée, d'un petit barbouillis violet, entre les hampes de trois bouleaux? » On songe ainsi. Et puis, nous sommes repris par le charme de l'image, par les morceaux bien venus, par la belle pâte travaillée où sont inscrits la figure, les reliefs, le rayon qui vient d'en haut, les reflets de voisinage, toute la physionomie de pauvres choses très simples.

Mais si le paysage est bien ouvert, s'il est traité comme il convient, avec l'oubli des détails et le sentiment d'une harmonie, le ravissement nous saisit. Plus trace de propriétaire, plus de défense de voyager, plus de perchoir, de poteau indicateur, d'avis au public. L'espace, comme la musique, est à tout le monde, et pour le rêve de chacun. Il est permis de ne pas revenir. Et c'est une incomparable joie.

Nous voici : devant nous, il y a la terre jusqu'où nos yeux peuvent la voir, ou la mer, ou une ville.

Les peintres de l'étendue, par le choix du sujet, font preuve d'audace et d'une certaine beauté de désir. La terre, dans les larges horizons, n'a rien d'aussi émouvant que son dessin. Nous ne regardons pas longtemps une plaine toute plate, fût-elle très riche de tons. Mais les lignes d'un sol relevé sont d'un intérêt puissant, non seulement celles qui se projettent sur le ciel et peuvent nous plaire par la vigueur ou la grâce de leur courbe, mais les lignes basses elles-mêmes, le relief que nous foulons aux pieds, et que les bêtes, et le vent, et l'herbe, et le travail de l'homme, sculptent perpétuellement. Nous avons la faculté merveilleuse de nous jeter au loin, de vivre où nous ne sommes pas, dans les pays devinés au passage, ou même dans ceux que nous créons, d'après une image. Nous n'y vivons pas d'une vie entière, et les perceptions de notre âme y sont comme diminuées par la distance. Mais nous pouvons y voyager, nous y reposer et goûter la douceur du repos, jouir de la limpidité d'un air que nous ne respirons pas, sentir

l'accablement des déserts de sable ou de pierre chauffés par le soleil, boire la brume qui sort de la mer invisible. Et comme les détails n'ont qu'une importance négligeable, dans ces vastes régions, nous ne sommes pas troublés ou distraits par eux, et c'est avec notre humeur et notre pensée que nous habitons le paysage. Nous y sommes libres.

Un des peintres qui nous donnent le plus de liberté, et ne nous imposent que leur préférence pour une heure du jour et pour une sorte de culture, M. Pointelin, pourrait être appelé le peintre des collines au crépuscule. Il a des tableaux au Luxembourg et au Petit Palais. En voici un que vous reconnaîtrez : il est bien de la famille. Un chasseur de bécasses, un amateur d'affût admirera l'exactitude de ces ombres voisines, dosées très savamment, qui représentent les touffes en couronne des cépées remontantes et les parties dénudées; les plans où les reflets sont éteints et ceux où ils survivent vaguement; les taillis de cinq ou six ans qui limitent au loin la coupe, et le petit marouiller, aux eaux terreuses, d'où ne vient plus, dans le soir, qu'une lueur toute rouillée. Deux baliveaux, épargnés par la hache, lèvent

leurs maigres branches contrefaites sur le ciel, qui est comme un grand labour blanc. Entre le ciel et la terre, l'ombre rôde et change la forme des choses.

Il n'est pas nécessaire de choisir les pentes de bois à l'heure crépusculaire, pour nous laisser cette liberté du songe, et Chintreuil nous a ouvert la plaine prodigieuse, en plein midi, avec cette belle discrétion du peintre, qui nous dit simplement : « Voilà », et qui n'insiste pas, et ne nous enseigne pas où il faut aller. Parmi les peintres vivants, plusieurs font de même, et je me rappelle certains paysages algériens de M. Rigolot, des étendues sans ombre, des sables, des pierres et de l'air chaud, devant lesquels je suis demeuré autant de temps qu'il en eût fallu à une caravane pour suivre la piste, jusqu'aux montagnes roses. Je goûte la fraîcheur des matins fleuris de M. Didier Pouget. Il a de jolis tons indécis, des mauves où il reste de la nuit, pour exprimer la nuance des ravins vus de haut, à l'heure où la lumière, éclatante et mouillée, ne touche pas leurs bords et pénètre seulement, avec la brume, dans les abîmes. Mais, si vous regardez sa *Lande du plateau de Ger*, un de ses tableaux

les plus importants, vous serez ébloui par les fleurs de bruyère, avant d'être séduit par ces lointains, par ce chemin, plus clair, qui bifurque, en atteignant le bord du plateau, et qui se perd, dans la lande si grande et si dénuée d'abri, qu'on se demande si, d'un matin à un soir, nous pourrions la traverser, supporter la chaleur, trouver enfin le refuge, du côté de la ville ou du château qui, tout à l'horizon, fait une dentelle mauve. A-t-il entrepris une étude de bruyère ou une étude d'espace? Quelque chose d'impérieux, qui est en nous, exige qu'on en décide, et ramène à l'unité toute œuvre d'art. Lorsque, d'un sommet, je regarde, mon impression est franche et unique. Les premiers plans, ceux que je puis toucher de la main, même s'ils sont d'éclatante couleur, fleurs, neige ou rocher, ne sont présents qu'en harmonie, sans domination, jusqu'à ce que mon regard se détache de l'ensemble et vienne à eux. J'ajouterai, et ceci pour toute une école de bruyéristes que nous avons en ce moment, que les grandes surfaces roses sont bien rares en campagne sauvage, et que la lande est un mélange, une gerbe, un peuple pauvre et multicolore.

Moi aussi, j'ai couru la lande à toute heure de jour et de nuit, chasseur ou promeneur, et en toute province de France. J'en ai traversé, à la lisière des pinèdes de Gascogne, qui étaient hautes comme un homme et d'un blanc diamanté ; j'en ai vu sur les pentes des montagnes, et entre les châtaigneraies du Limousin, et en pays marin, où elles finissent par n'être plus, sur les falaises, que des gazons rudes et courts, fleuris en mottes. J'ai même découvert, à les tant aimer, la solution d'un problème qui m'a hanté longtemps. Ne vous êtes-vous pas demandé à quoi pouvaient servir ces millions de fils d'araignée, tendus pendant la nuit, d'une herbe à l'autre, d'un caillou au caillou voisin, et que l'aube agite, et que le grand jour fait fondre quelquefois, mais pas toujours ?

Un fil, c'est un pauvre piège ! Encore s'il était fixé à la branche d'un arbre ! Mais non, toute cette chaîne de tisserandes est posée à quelques centimètres du sol. Ces araignées sont sottes, et jeûnent volontiers. Je le croyais. Un matin, ayant considéré attentivement un seul fil qui allait d'une tige de graminée à un brin de chicorée sauvage, je remarquai un moucheron attiré par la lueur du fil. Il était

petit comme un grain de poussière et transparent. La flamme, qui courait tout le long de ce fil soulevé par la brise, l'attirait et l'inquiétait. Il s'en approchait, se relevait, descendait encore et l'évitait pourtant. Tout à coup il s'y jeta les ailes ouvertes, et aussitôt l'araignée accourut, roulant son chariot sur le rail, et elle enleva sa proie. Je venais d'apprendre que les araignées de l'aube sont des chasseresses au miroir. Amis et guetteurs de la lande, vous l'avez observé aussi : la bruyère ne vit presque jamais seule ; elle a pour compagnon, tout le long de l'Océan, du nord de l'Écosse au sud du Portugal, et fort avant dans les terres, — qui peut dire jusqu'où va l'influence marine? — elle a pour tuteur l'ajonc, plante armée, sculpturale, ferme de tige, de feuillage et de fleur, et qui mêle beaucoup d'or au rose de la bruyère ; elle a, pour protégée d'abord et pour ombrelle ensuite, la fougère ; elle a, pour voisins et pour ennemis, sur les sommets, toute la tribu des airelles et des genévriers, des genêts et des framboisiers, et, même si elle forme une masse compacte, les pointes seules sont brillantes : la lande a toujours le pied pauvre.

Les grands espaces, la mer nous les ouvre aussi. Nous l'aimons d'une autre manière que nos devanciers. Pour les peintres, cela me semble certain. Ils étaient de la côte, heureux d'être à l'abri, voyageurs modérés. Sans sortir du Louvre, passez la revue des marines anciennes. Vous verrez qu'elles sont l'accompagnement obligé des ports, et qu'elles parlent hautement de guerre ou de commerce. Le Lorrain cherche leur magnificence dans le reflet des nuages, des façades et des quais. Les peintres des Pays-Bas, qui n'ont point le même ciel, posent sur les lames grises beaucoup de navires, et attachent aux mâts beaucoup de drapeaux en tumulte. Tous ou presque tous pensent à l'aventure de la mer, à celle du vent, des rochers et des pirates, et aussi au profit que les marchands retirent des expéditions heureuses; car elles ont fait faire de belles commandes : portraits d'hommes, portraits de femmes, groupes de bourgeois, chefs de guilde et vivant déjà noblement. L'amour de la mer pour elle-même, le sentiment de l'étendue avec notre âme seule habitante, on peut cependant les reconnaître, un peu effrayés, dans deux ou trois petits tableaux de Van de Velde

et de Ruisdael. Aujourd'hui, et depuis quelque temps déjà, les hommes ont appris à aimer les formes souples et en marche de la mer qui monte ou qui descend. Des citadins, en nombre, ont des yeux de douaniers, quand ils n'ont pas des yeux d'artistes. Ils goûtent un certain plaisir, qu'ils ne sauraient analyser, à retrouver, dans les expositions, l'étendue mouvante qu'ils ont contemplée, par ordre ou par mode, aux mois d'août et de septembre. Il suffit, pour en être assuré, de parcourir nos expositions, ou de s'arrêter devant les vitrines des marchands d'estampes. Dans quelque quartier de Paris que je me promène, j'aperçois, à l'étalage, une grande gravure en couleur qui représente le large, par temps couvert et forte brise. Cela nous vient d'Allemagne, et n'est autre chose qu'une très bonne photographie agrandie, travaillée et coloriée. On y cherche en vain les dessous presque infinis, les reflets tressés ou épanouis, les verts, les bleus, les nacres et tout le reste que soulève et entraîne avec elle une seule lame en eau profonde. Mais les faces innombrables des crêtes, leurs luisants et leurs creux, la puissante construction de ces masses qui se suivent, leur élan, leur discipline aidée

ou combattue, tout a passé par la lentille du fabricant de Leipzig. L'image obtient un succès d'édition qui suppose une certaine culture assez nouvelle. Nous avons acquis le goût des grands espaces vides non apprêtés, sans motif de décoration, où les hommes disparaissent, excepté celui qui regarde et qui songe.

VIII

LES GRANDS ESPACES (*Suite*)

Les grands espaces n'auront jamais beaucoup de peintres. Ils veulent, comme les grandes idées et comme les grandes causes, des hommes à leur taille, et tel qui réussit à rendre, à peu près, l'aspect d'un sous-bois, une route qui tourne, une ferme avec une mare, sera tout à fait incapable de donner l'impression de la distance, de nous faire voyager et de mettre, dans la construction d'un vaste horizon, la mesure et le nombre qui y furent mis dès l'origine. Le problème est ardu! Et vous qui admirez le savant, et qui

lui donnez du temps pour découvrir la plus minime des causes secondaires, vous comprendrez sans doute qu'il faille un effort patient aussi et une puissance véritable d'esprit, pour dessiner la terre selon sa prodigieuse architecture; pour découvrir comment les collines sont modelées, de quels fléchissements secrets sont mêlées ces belles pentes convexes dont nous suivons la courbe, comment elles se soudent à des vallées qui ne sont jamais plates, et par elles aux collines plus éloignées; pour faire sentir que l'homme avec sa charrue peut grimper sur ce faîte, et qu'il devra, plus loin, dételer ses bœufs et prendre sa bêche; pour discerner les plans successifs, souvent très voisins par les lignes, toujours distincts par la couleur, qui s'éloignent en montant un peu, et, de bleu en bleu, finissent par s'embrumer?

A toutes les époques, les paysagistes ont essayé de rendre les longs espaces. Les tentatives sont infiniment nombreuses, bien souvent amusantes. Mais satisfont-elles en nous l'instinct profond du nombre? Je ne puis passer, sans leur dire bonjour, devant les panneaux de bois précieux où sont peints, par les maîtres primitifs italiens, les monts de la Tos-

cane ou de l'Ombrie. Tous les arbres sont là, dessinés un par un, chacun selon son espèce, et reconnaissables malgré l'éloignement : l'if dont on a peur un peu, parce qu'il risque de faire tache; les saules qui accompagnent le fleuve çà et là et marquent ses détours; le pin parasol, avec son air de colonne qui porte les amorces de deux arches rompues; le tremble posé sur un lieu haut, et si léger de feuillage qu'on peut voir au travers l'aile d'un oiseau qui vole. Ces Italiens, et les peintres du Nord qui les imitaient avec une si belle jalousie du soleil, ne cherchent pas tant le mouvement véritable du sol que sa parure d'un moment et la grâce d'une courbe inventée. Les peintres du XVII[e] siècle, chez nous, ont aimé, dans les paysages mythologiques ou historiques, les hautes parois de rocher, les cimes nues, les pentes ravagées, toutes limoneuses encore du dernier orage : ce qui représentait, à leurs yeux, « la sublime horreur » des montagnes. C'était leur sacrifice au goût général de la tragédie. Mais bien peu des anciens se sont appliqués à faire le portrait de la terre pour elle-même, à l'étudier avec l'amour d'un paysan qui sait ce qu'est une terre grasse et une terre

maigre, avec la tendresse d'un artiste qui comprend un mouvement et rêve tout un jour de la beauté d'une ligne de faîte ou du creux d'une vallée.

Nous avons aujourd'hui plusieurs peintres que tente cette œuvre difficile. Quel talent varié elle suppose ! Ils sont de grands dessinateurs, ils sont des manières de sculpteurs ayant le sens affiné et puissant des formes, ils sont des poètes qu'enivre la joie de la distance. Les uns préfèrent les heures crépusculaires, où les choses sont fondues dans les plis de la campagne, dernière pensée survivante qui elle-même va sombrer; les autres peignent des paysages lumineux, et regarder un de leurs tableaux, c'est jouir d'une de ces surprises qui attendent le voyageur, vous vous souvenez, quand il a monté lentement, péniblement, et que, tout à coup, du sommet d'une colline, il découvre plus d'espace, plus de lumière, plus de terres fuyantes et je ne sais quelle grandeur de tout pour laquelle nous sommes faits. M. Henry Grosjean est de ces peintres-là.

Je me rappelle que, dans ma jeunesse, pendant les long séjours bienheureux que je faisais à la campagne, nous allions, une fois

au printemps et une fois dans l'été, rendre visite à un vieux savant, ancien professeur au Collège de France, dont l'habitation, assez peu distante de la nôtre, à vol d'oiseau, ne pouvait cependant être abordée qu'après un assez long voyage sur les routes. Pour arriver chez lui, il fallait faire un crochet, et, pour ainsi dire, changer de pays. La voiture, pendant une lieue à peu près, roulait parmi les champs enveloppés d'arbres, les prés dont les pentes, à peine sensibles, retenaient, en leur milieu, des cressonnières, les guérets cernés de talus et d'une bande d'herbe, toute une contrée sans horizon, d'où se lève, chaque soir, un brouillard blanc sur qui le vent n'a pas de prise. Sans que les voyageurs y prissent garde, — le cheval seul s'en apercevait, — toutes ces terres montaient un peu, et, quand nous avions tourné, au milieu d'un village, nous nous trouvions sur un plateau. Et c'était un haut sommet, pour le pays, puisqu'on y comptait jusqu'à trois moulins. Les maisons cessaient de border la route, les arbres s'écartaient : je vois encore la brèche par où entrait le lointain bleu, et avec lui le dessin des collines qui tenaient toute la plaine embrassée.

L'étendue était trop vaste pour que le regard possédât à la fois l'horizon, et le milieu, et la pente mêlée d'éperons mal cultivés qui descendait près de nous. A force de revenir en cet endroit et d'y songer, j'avais fini par me demander : « Où est la joie? D'où me vient-elle? » En ce temps-là j'avais conclu : « Elle vient, du moins la plus grande me vient de la ferme qui se dresse au milieu de la plaine, avec sa futaie, ni trop loin, ni trop près, et qui me regarde la première et me prend le cœur dès que j'arrive. Tout le reste est accompagnement. » A présent, je changerais un peu la formule, et je dirais : « L'intérêt d'un paysage étendu est au second plan; on devine le premier plan, on voit le second. »

M. Henry Grosjean, qui est un observateur, a reconnu l'impuissance du regard à posséder l'étendue, et comme il est, en outre, un artiste d'une entière sincérité, il n'a eu garde de négliger cette donnée de l'expérience. Devant chacune de ses toiles, il semble qu'on vienne d'arriver au point culminant, au belvédère aperçu d'en bas, et qui a été le but de la promenade. Voici le paysage, tel qu'il s'offre à nos yeux, tel qu'il entre dans notre âme, et la

réjouit, et l'exalte; voici l'image qui émeut puissamment les hommes, celle qui précède la réflexion, l'examen et l'approfondissement : la première, la directe, la toute neuve. Plus tard, vous connaîtrez le détail des terres qui descendent ou qui montent, la touffe d'herbe qui ploie sous vos pieds, et le ravin, par où s'écoule, à l'horizon, un ruisseau invisible et deviné ; mais si vous avez l'heureuse mémoire des images, ce n'est pas votre étude minutieuse qui vivra dans le souvenir, ce sera l'autre, indéfiniment jeune, mesurée à nos forces et non à notre effort, celle qui est venue d'elle-même au-devant de nous, avec le souffle frais des collines. Où sommes-nous? Dans le Jura ou dans l'Ain. M. Henry Grosjean prend ses quartiers d'été à Coligny, et, de là, il voyage aux quatre points cardinaux, dans un pays extrêmement riche en lignes et varié d'expression, pays marqué cependant d'un caractère constant. Ce Lorrain, né à quelques kilomètres de Vaucouleurs, a connu et aimé, dès l'enfance, les courbes du sol de France ; il sait le jeu des collines qui se mêlent et se dénouent, et comment, presque toujours, l'une d'elles s'abaisse en quelque endroit pour

laisser voir les grands lointains et prolonger nos rêves. Alors on va jusqu'au bleu, au bleu très franc des hauts pays, tandis que, — vous vous souvenez encore, — l'horizon des fleuves et des plaines s'éteint dans les brumes violettes. Le Délicieux *Clocher de Brenod*, l'*Après-midi de septembre à Bourcia*, sont des exemples de l'art avec lequel M. Henry Grosjean peint les terres bien ouvertes et longues devant nous. D'autres fois un chaînon montagneux traverse toute la toile, supprime le troisième plan, et lève sur le ciel sa lourde vague renflée, couverte de champs, de prés, de jachères pierreuses, semée, çà et là, de bouquets de bois de sapins : c'est la *Vallée de Brenod*, le grand paysage des *Marches de la Bresse*, ou cette toile si sûre et si ressemblante, qui se trouve au musée de Nantes, la *Vallée d'Épy*, une étroite vallée haute, au delà de laquelle la terre se redresse en talus énorme, et lui-même valonné, mais qui a pour sommet, pour s'enfler et décroître, une ligne admirable. Partout la même fermeté de dessin, la même honnêteté de grand artiste, qui ne cherche pas à refaire la nature, mais qui en donne le portrait, longuement médité, certain d'avoir

approché de la beauté si seulement il a été vrai. Que d'heures inutiles cela suppose, d'heures sans crayon ni pinceau, occupées à regarder le vent qui souffle! Paresse apparente, amitié qui s'établit entre les choses et nous, et qui, demain, guidera la main du peintre et s'appellera : trouvaille heureuse, harmonie, puissance, et de cent autres noms!

Je n'ai pas tout dit. Ce robuste peintre, et qui ne flatte point le sol, et ne le charge point de fleurs visibles à cinq kilomètres, a une manière de sourire tout de même et d'amuser. Il a des ciels d'une légèreté incomparable. Je ne connais point de ciels mouillés qui vaillent les siens. Quand la pluie a tombé, ce qui est fréquent en montagne, l'air demeure luisant, et les nuages aussi ont un contour humide comme une feuille qui s'égoutte; ils sont légers dans le ciel plus tendre, vapeurs glissantes que la lumière pénètre aussi bien que le vent. M. Grosjean n'a point de faute dans ses nuages ni dans son azur d'après l'averse; et il a réussi à rendre, de même, l'essor des vapeurs blanches qui montent des vallées, et dont on voit, avec inquiétude, apparaître la tête au-dessus des coteaux, et de même encore

les larges ciels blonds, où vole déjà la poussière de la terre menacée par l'orage.

Depuis plus de dix ans j'ai étudié les tableaux de cet artiste laborieux et sans réclame, et j'ai la conviction qu'avec le vieux Pointelin, maître des crépuscules, il est le premier de nos peintres pour les pays d'entre plaine et montagne.

XI

LA PEINTURE RELIGIEUSE

Depuis tant d'années que je visite les Salons de printemps ou d'automne, les expositions d'artistes indépendants ou dépendants, j'ai bien rarement éprouvé, devant un tableau religieux, une émotion religieuse. Les peintres semblent avoir perdu la manière[1]. Ils ne peignent pas

1. Ce chapitre du livre a été écrit avant que de jeunes peintres, — Maurice Denis et Desvallières par exemple, — de jeunes architectes, décorateurs, orfèvres, ferronniers, qui ont tenté de renouveler l'art chrétien, eussent conquis la maîtrise et une renommée qui va grandissant. Ce que je dis ici s'applique à leurs devanciers, et à l'époque désertique que nous avons traversée.

souvent un Christ, une adoration des Bergers, un saint ou une sainte, — je ne compte pas saint Antoine du Désert, qui n'est pour eux qu'un prétexte, — où simplement un homme qui prie. Quand ils le font, ils n'émeuvent pas; nous n'admirons, s'il y a lieu, que l'arrangement, le pittoresque, le modèle et l'habileté : c'est grand dommage. Mais avant de s'en étonner, il conviendrait de savoir si nous avons beaucoup de peintres de la vie intérieure.

Je ne le crois pas. Nous sommes à une heure où la théorie du moindre effort, en tout art, comme en tout métier, a d'innombrables disciples. Je ne nie pas le travail et encore moins le talent. Les jolis peintres sont légion et même armée. On est adroit, spirituel, savant et quelquefois nouveau. Le goût de la décoration n'a peut-être jamais été plus répandu et, de la moindre flânerie le long des rues, le promeneur le moins attentif rapporte vingt images d'un art qui s'ingénie à trouver de belles formes pour les objets d'usage commun. Nous vivons dans le paradoxe du luxe à bon marché. Regardez les broderies, les dentelles, les étoffes, les faïences, les bijoux, les bibelots, les manches de parapluie, et, pour en revenir à

la peinture, l'harmonie des tons, dans beaucoup de tableaux, la finesse des eaux et des ciels, même quand le coup de brosse est sommaire : tout cela sort du même mouvement, du même esprit, du même caprice qui a des traditions. Mais l'étude attentive des âmes rebute les talents faciles. Elle exige une méditation qu'ils ne savent pas remplir. Elle veut du temps, et tout le monde n'en a pas. Elle veut du tact, de la pitié, une sorte d'amour sérieux et de respect. Pour peindre une figure qui pense et qui ne soit pas seulement une tête d'expression, comme disent les manuels, il faut encore un modèle pensant. Et voilà quelques-unes des raisons qui rendent assez rare, parmi tant de tableaux dont plusieurs sont plaisants, la rencontre émouvante d'une âme. La compréhension des âmes ! Elle explique le succès de ce Carrière, qui voyait le monde à travers un verre dépoli, peignait avec du fusain délayé, et qui fut coloriste comme la nuit, et qui fit l'histoire monochrome, nuancée et vivante, de la sensibilité humaine. Elle est évidente chez les grands portraitistes, qui savent quelle minute, quelle impression fugitive d'un visage raconte le plus de passé et fait prévoir

le plus d'avenir. Mais, pour un de ces maîtres, combien d'yeux qui n'aperçoivent que les surfaces !

L'absence de la vie méditative, c'est la raison première de la disparition momentanée de la peinture religieuse. Il faut ajouter ce que j'appellerai, avec une grande modération dans les termes, l'indifférence des pouvoirs publics. Ils ne favorisent pas la peinture religieuse, et toujours ils ont joué un rôle important dans l'histoire de l'art : distributeurs de croix, organisateurs de concours, argentiers plus ou moins prodigues, maîtres surtout des plus larges murailles. Les couvents, dispersés et ruinés, ne peuvent faire de commandes. Auraient-ils pu en faire, avant leur dispersion, et, comme on disait jadis, protéger les arts? C'est une autre question, qu'il y aurait lieu, je crois, de résoudre négativement : les longues seigneuries, les longs états de fortune manquent à notre pays. Nous ne sommes pas encore à l'heure où les corporations ouvrières, libres de leurs biens, libres d'âme, confiantes dans leur perpétuité, sentiront se réveiller les ambitions nobles de la puissance, et demanderont à des peintres de décorer les salles de réunion, après

avoir demandé à d'autres artistes de bâtir la maison commune. Ce jour-là vous pouvez être sûrs que les images des saints reparaîtraient sur les murs, en plus d'une ville industrielle, et aussi les bergers, les béatitudes, et peut-être les rois mages, à cause du cortège qui est si beau, de l'Enfant qui paraît si faible, et de la Mère qui est douce à voir. On inventerait aussi; on s'aviserait que l'histoire religieuse se continue, et qu'elle est riche en spectacles nouveaux.

Les peintres n'ont pas l'air de soupçonner que le monde de la foi et de la piété est vivant, et d'une vie puissante, à chaque moment renouvelée. Ils en sont détournés par la mode, qui autrefois les y portait. Des hommes, religieux en leur privé, s'appliquent de toutes leurs forces, depuis l'école jusqu'à la vieillesse, à traduire des sentiments qui sont moins nobles que les leurs, et à faire du païen avec des mains chrétiennes. Le contraire a été fréquent, dans les âges où la puissance publique avouait les étoiles. On a vu des maîtres très peu candides, et pas du tout fervents, en Italie et en France, peindre des tableaux religieux, faire des madones virginales, des anges, des saints, des

fidèles ardents, priants et purs comme des psaumes. L'air était pénétré d'un idéal commun. Ils n'avaient qu'à le respirer. Gounod, dans une de ses lettres, a fort bien dit cela : « Il n'y a, écrivait-il, que les grandes époques pour faire de grandes choses; c'est ce qui nous explique pourquoi de fort bons chrétiens font aujourd'hui de si mauvaise peinture chrétienne, et pourquoi aussi, dans ce temps-là, de fort vilains drôles, emportés par le courant de leur époque, ont fait de l'art catholique admirable, parce qu'ils n'étaient plus guère que les instruments d'une idée universelle, qui les entraînait malgré eux. » Erreur que je comprends, faiblesse que j'excuse, mais certaines l'une et l'autre. Il existe aujourd'hui un public étendu disséminé dans toute la France, capable de goûter, d'adopter, de défendre toute œuvre d'art un peu noble. La preuve est faite pour les livres et pour la musique, — rappelez-vous seulement ces auditeurs fervents, fidèles, enthousiastes, qui se réunissent pour écouter Bach, ou Haendel, ou Franck, — elle le sera pour la peinture, dès que les peintres auront compris qu'un grand besoin d'idéal travaille beaucoup d'âmes et que, chassées vers les

plaines, contraintes d'y errer, sans guides et sans joie, elles cherchent comme elles peuvent les sentiers des hauteurs.

Il restait cependant quelques artistes qui gardaient la tradition et qui l'ont sauvée. Je veux en nommer un, tout au moins celui que je connais le mieux : M. Charles Lameire. Ce maître a laissé une œuvre considérable, mal connue, magnifique d'ordonnance et d'audace. Ses peintures décoratives, ses mosaïques, ses cartons pour les Gobelins ne répètent point ce qui fut fait par d'autres ou par lui-même. Étudiez, si déjà vous n'y avez pas pris garde, la grande frise en mosaïque de l'abside de la Madeleine; les peintures de l'église grecque de la rue Bizet, et notamment les anges des arcs-doubleaux et les animaux de la bague de la coupole; les peintures de la salle des fêtes du Trocadéro. Tâchez de voir les extraordinaires mosaïques de Fourvière, la *Bataille de Lépante*, le *Vœu de Louis XIII*, la *Proclamation du dogme de l'Immaculée conception*, et, si vous voyagez au loin, la chapelle Saint-Louis des Français dans la cathédrale de Lorette; tâchez de vous procurer le fac-similé d'un projet qui ne fut jamais exécuté et que l'auteur appelait le *catho-*

licon, projet de décoration intérieure d'une église byzantine. Vous aurez l'impression la plus rare, celle de la grandeur, et d'une nouveauté d'imagination fleurie au bord des sources anciennes, jamais taries. Les animaux de M. Lameire, ses gnous, ses lions, ses tigres, ses chevaux, ses élans, sont entre les plus beaux qui ont été dessinés. L'Apocalypse est le domaine où ils passent, chargés de messages qu'ils comprennent, envoyés qui ont la force et qui accompliront. En vérité, ce peintre vivait, non pas dans son rêve, comme on dit souvent, car le rêve peut être médiocre, mais dans sa foi. Il savait les Écritures, il allait loin parmi elles, et le reflet de ces voisinages est dans beaucoup de ses œuvres. J'ai là, sous les yeux, la photographie de sa *Barque de saint Pierre*. Est-ce un projet? Est-ce une œuvre exécutée? Je ne sais. Mais vous jugerez mieux l'homme quand j'aurai décrit cette barque dont la proue est avançante sur les eaux et la poupe relevée. Les quatre figures symboliques des quatre évangélistes, le lion, l'aigle, l'ange, et le taureau, sont groupés à l'avant sur une ligne, leurs huit ailes de lumières déployées ; à la place du mât de misaine est dressée la Croix,

que saint Paul, debout, montre aux nations des rivages ; au milieu du navire est saint Pierre, assis sur un trône et tenant les clefs ; plus haut que lui, à l'arrière, se dresse, dans la fumée de l'encens, l'arche d'alliance, et, au-dessus de l'arche, un ciboire étincelant, avec l'inscription qui lui fait auréole : *Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum.* Les apôtres sont courbés sur les rames. Quelques-uns tirent un filet. Une seule figure de femme a été peinte parmi les chefs de l'Église. C'est la pénitente, c'est Madeleine abîmée au pied de la croix. On ne voit que son bras qui monte et sa chevelure d'or. Et tout autour de l'arche, de la croix et du porteur de clefs, la mer est mauvaise, hérissée de lames aiguës, régulières comme les années, et qui glissent sur la barque, et qui ne l'arrêtent point.

X

A PROPOS DES PORTRAITS DE REMBRANDT

On ne fait pas un artiste en vingt leçons, ni en mille. Un homme naît, il est doué d'une sensibilité clairvoyante; la beauté répandue autour de nous n'est pas seulement pour lui une cause de joie, d'exaltation, d'éducation : il en devine les éléments, même dans sa jeunesse, plus tard il les voit, et, dès le commencement, il tente de l'exprimer. Les hommes primitifs qui gravaient, sur les parois des cavernes, et d'un trait magnifique, les rennes et les bisons, n'avaient pas de maîtres. Ils dessinaient d'après leur âme, ils simplifiaient une image, vivante

en eux, et dont un sens mystérieux leur avait révélé les seules lignes émouvantes. Je pense à cela, souvent, lorsque je rencontre, par la ville, tant de jeunes rapins qui se rendent chez le maître, à l'atelier où ils perdent un temps précieux. J'ai envie de leur dire : « Vous allez apprendre ce qu'il faudra oublier, la manière qu'ont les autres de faire ce que vous voulez faire. Il y a un apprentissage nécessaire pour les métiers qui sont de l'imitation ; mais peut-on soutenir qu'il y a un apprentissage des arts ? » Et je continue le discours qu'ils n'entendent pas. « Jeunes gens qui avez l'œil vif, la barbe en pointe et le chapeau calabrais, il me semble que si j'avais votre âge et votre rêve, je serais un passant dans diverses études et officines, mais je ne demeurerais dans aucune. J'irais apprendre, chez un dessinateur sévère, à tailler un crayon et un bâton de fusain, à tracer la ligne d'horizon et les petits carrés qui servent, ou peuvent servir à la construction d'un ensemble ; puis, je le saluerais : « Merci, cher maître, je vais ailleurs. » J'irais chez un graveur, homme à la main légère, pour savoir ce qu'est un burin et ce qu'est une eau-forte, pour avoir, à ma disposition, ces deux puis-

sances, qui se prêtent si bien à la fantaisie, et approchent le plus de la couleur. Je vivrais quelques mois chez un architecte, afin de ne pas ignorer les proportions d'une maison, et de feuilleter les grands livres d'images, où sont les pensées les plus complètes et les prières les plus durables que les hommes aient exprimées autrement que par les mots. Je demanderais à un peintre l'adresse d'un bon marchand de couleurs, et, s'il le connaissait, le secret des vieux maîtres, qui broyaient eux-mêmes la terre de Sienne. Quelques visites encore, chez divers artisans de moindre importance, et je me mettrais à travailler, comptant, pour souligner mes fautes, sur le goût qui nous avertit le plus souvent, et sur les petits amis, qui ne manquent jamais de le faire.

La plupart des patrons ne sont que des pousse-pousse. Ils introduisent le tableau dans les expositions, ils le font accrocher au bon endroit. Mais quelle part ont-ils dans une œuvre qui ne mérite d'être que si elle est nouvelle, différente de la leçon apprise, et telle qu'on y découvre une formule inédite d'un amour très ancien ?

Le bon Millet entra dans l'atelier de Paul

Delaroche. Que pouvait le peintre des *Enfants d'Édouard* pour ce génie de plein air ? Il passait quelquefois devant les chevalets, sans manifester son sentiment, si ce n'est par une moue, un petit sifflement, un froncement de sourcils, jugements dont les motifs échappaient à l'élève ; quelquefois il s'arrêtait, et, de ses lèvres sibyllines, tombait l'une des trois formules : « Ici, il en manque ; — ici, c'est trop grand ; — ici, c'est mauvais. » Millet, qui avait de l'esprit, comprit tout de suite, et s'en alla. Combien d'autres restent, qui n'ont d'autre adjuvant que les refrains tout aussi vides des bonzes d'aujourd'hui ! Et la vie est à la porte qui les attend ! Et ils ont cent modèles gratuits, qui ne demandent qu'à poser, depuis la concierge, en bas, jusqu'au chat de la gouttière ! J'ai connu un vieux peintre, — il me semble qu'il avait été directeur de notre École de Rome, — qui ne pouvait souffrir ce genre de leçons. Il recevait dans un salon tout tapissé de tableaux, la dernière œuvre étant sur un chevalet, en face de la fenêtre, à la place où, jadis, s'asseyait la maîtresse de la maison. Et il y venait beaucoup de monde. Les conseils, on peut le croire, ne manquaient pas. Le visiteur se tenait, l'œil mi-

clos, devant le chevalet; il méditait, il disait : « C'est de premier ordre, maître, et cependant, de ce côté, j'aurais voulu un peu plus... » Le mot hésitait, mais la main n'hésitait pas. Elle se dressait, le pouce bien écarté, large, formant spatule, les autres doigts repliés; elle descendait en festons, lentement, et terminait le geste en brusque virgule : « J'aurais voulu un peu plus de ça. — Très bien! très bien! Ah! vous souhaiteriez, vous aussi, un peu plus de ça? Attendez! » Le bonhomme courait exaspéré, trépidant sur ses jambes comme une marionnette sur ses crins, jusqu'à la table où il avait mis lui-même, en prévision, une feuille de papier et un crayon. « Tenez, monsieur, voilà de quoi expliquer votre pensée; je ne la comprends pas : expliquez-la! » Le visiteur refusait invariablement le crayon, et le peintre, radouci, concluait : « J'aurais cependant aimé savoir de vous ce que vous entendiez par un peu plus de ça. Le mot n'est pas nouveau, croyez-m'en, ni le geste. Mais je n'ai jamais pu avoir la définition. »

Quel maître a formé le plus profond des peintres, Rembrandt? Souvenez-vous qu'à l'âge de quinze ans, le fils du meunier Harmen Ger-

ritsz quitta l'Université de Leyde, où il était plus que médiocre écolier, et obtint de ne plus travailler que le dessin et la peinture. Chez qui? Chez un compatriote qui avait habité l'Italie, qui avait vu la terre très illustre des arts, et que le reflet de cette lumière du Midi, mieux que le talent, rendait fameux. Le maître était un italianisant. Et où peut-on découvrir, chez Rembrandt, la méthode italienne, la clarté italienne, le goût des belles demeures où le marbre domine? Non, le robuste gars fit semblant d'être le disciple de quelqu'un; il ne le fut que de lui-même et des choses de son goût, et de la vie. Il ne cessa point, si ce n'est pour six mois peut-être, de regarder le moulin de Leyde, les canaux, les rues, les visages familiers, pendant la période décisive. Ses biographes parlent de sa prodigieuse ardeur au travail. Il dessinait tout, disent-ils. Et c'est bien là le maître véritable : tout.

Je ne puis voir un portrait de Rembrandt sans admirer la valeur dramatique, le génie de romancier de ce grand homme. Sa compréhension de la douleur ou de la mélancolie n'a point d'égale, je veux dire dans le modelé des visages. Beaucoup de maîtres italiens, de

ces primitifs qui étaient des âmes de haut vol et de maigre procédé, avaient trouvé, pour le visage du Christ ou de la *Mater Dolorosa*, des accents d'une douleur plus qu'humaine. La tragédie sacrée avait en eux des acteurs perpétuels et à chaque fois émus. Lui, très vite, il a vu le sérieux des âges différents, la préoccupation, l'usure commençante ou profonde de chacun. Il a été l'observateur de la ride, du pli, du mouvement et de l'épaisseur des paupières, de la pesanteur des années. Il y a mis de la somptuosité. Et il a montré non pas la beauté reconnaissable sous ses transformations, mais par elles renouvelée et souvent agrandie. Car la jeunesse est belle, mais la victoire blessée peut l'être plus. Quelque chose de l'immortalité peut briller dans la fatigue, et le chant ininterrompu, ardent, sortir des ruines.

Souvenez-vous des divers portraits que Rembrandt a faits de lui-même : de celui de la National Gallery, où il est jeune, vêtu et coiffé de velours; de celui de Vienne, où il est vieux, de face, habillé comme un mineur qui sort du puits : le front n'a pas désarmé; la volonté lutteuse, le sentiment de la puissance,

qui était joyeux au début, s'est voilé de tristesse, mais sait mieux où il tend et à travers quoi il ira. A quelle époque le second a-t-il été peint? Je l'ignore. Mais je suis sûr que le peintre avait perdu Saskia, la jeune femme aux frisons blonds, qu'il avait épousée en 1634; que la jalousie des entrepreneurs de portraits, ses rivaux, lui faisait une guerre de tarifs et de calomnies; qu'il entendait encore les bourgeoises d'Amsterdam, jeunes et vieilles, dames à collerettes, parler de la *Ronde de nuit :* « Un insupportable tableau, ma chère, que cette prise d'armes de la garde civique! Je ne dis pas cela par dépit; tout Amsterdam déclare que le seigneur capitaine Banning Cocq, mon époux, a été représenté fort avantageusement par le peintre, au premier rang, comme il convient, et avec une écharpe seyante et militaire; il en est de même pour le lieutenant; mais les hommes de la compagnie, même les marchands les plus importants, sont tout à fait sacrifiés; on les reconnaît à peine; tout est noir; je comprends très bien le mécontentement de nos amies. Elles disent toutes qu'on aurait dû commander le tableau à un peintre capable de faire de la peinture claire! »

Cet homme qui jouait avec l'ombre étonnait ses contemporains. Il ne les rajeunissait pas. Il avait l'esprit si pénétrant, que, pour les avoir fréquentés quelques heures, et regardés sans songer à ce qu'ils lui disaient, bien qu'il en fît semblant, il pouvait fixer sur la toile leur humeur véritable, leur rêve secret, l'orgueil de la richesse ou du sang, la trace de plus d'un chagrin, de plus d'un appétit, et de la désillusion, ce qui est de l'histoire universelle. Souvenez-vous encore du portrait de son frère, de l'admirable vieillard juif de la collection Wallace, de l'*Homme au casque d'or*, du constructeur de navires et de sa femme, du portrait d'Elisabeth Bas, bonne femme impérieuse, empâtée, prête à discuter sur la Bible et sur les comptes des chambrières. Cette puissance divinatrice, sans laquelle il n'y a point de peintre de portraits, Rembrandt l'avait reçue. Mais ce n'était pas de son maître Jacob van Swanenburch.

Il savait également qu'il est une espèce de portraits qu'il ne faut pas traiter en profondeur, et qu'un peu de philosophie suffirait à gâter : ceux des toutes jeunes jolies femmes. Ainsi fit-il un petit nombre de fois. Il a peint

quelques-unes de ces tulipes de Hollande, très colorées, droites ou penchées, qui disent seulement : « Regardez-moi! N'est-ce pas que je mérite de vivre et d'être aimée? » Ce secret de l'exception, Rembrandt le devina, comme la règle elle-même. Van Swanenburch n'y fut pour rien.

J'admettrai cependant qu'il put donner à son élève un avis de quelque importance sur un point contesté : il appartenait à l'école minutieuse.

Toute la Hollande est ratisseuse et patiente. Il dut enseigner au fils du meunier de Leyde qu'il faut soigner chaque détail dans un bon portrait, peindre une collerette comme un œil, avec autant de respect, se complaire dans l'arrangement des plis d'un justaucorps, dans l'éclat d'une chaîne de cou, dans les reflets plongeants d'une fourrure très fine et souple autour d'une manche. Les peintres d'aujourd'hui sont en général d'un autre sentiment. Ils mettent bien de la couleur partout, mais ils ne dessinent que le visage et parfois les mains. Ils déclarent que l'enveloppe ne doit pas être finie. « Si elle l'était, disent-ils, l'attention risquerait de s'égarer, et la figure disparaî-

trait. » Je ne dis pas non. C'est le danger. Pour l'écarter, il n'y a qu'un moyen : faire vivre une âme dans le visage. Elle commande alors tout l'œuvre, et c'est vers elle, irrésistiblement, que nos regards, amusés ailleurs, remontent avec respect.

XI

NOS ARBRES

Quelle merveille, si on pouvait grouper un jour les portraits de tous les arbres du monde! Combien nous sont inconnus! N'avez-vous pas cherché à imaginer les formes, le caractère, les feuilles des arbres qui se mêlent et luttent pour la lumière dans les forêts de l'Afrique, et ce que doivent être les cimes, vues par les oiseaux? Floraisons mouvantes, d'une ampleur et d'une ardeur incomparables, qui sont réservées encore à ces pauvres petits yeux-là, qui sont leur domaine, leur joie et non la nôtre! J'ai visité le musée du Congo, à Tervueren,

près de Bruxelles. Le site est joli, le palais aussi ; les collections d'oiseaux, de quadrupèdes et de poissons manquent de fraîcheur ; mais il y a une galerie, la plus belle à mon avis, toute pleine de billots de bois.

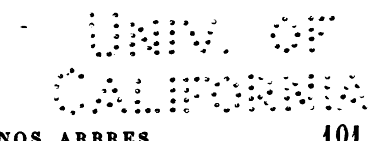
La partie basse des troncs d'arbre est restée entière ; mais, du milieu jusqu'au haut, ils ont été entaillés, réduits à la moitié de leur épaisseur, et ils se dressent ainsi, colonne d'abord et planche ensuite, planche rabotée, polie, vernissée, où s'épanouissent les armoiries de chaque espèce, le chef-d'œuvre lentement achevé, les chemins tracés et décorés par la sève. Je me rappelle une sorte d'acajou qui porte un nom barbare. Le bois n'est pas veiné, il est orné, comme une étoffe et mieux que la plus belle, de dessins étagés et semblables. Il porte, en lignes régulières, sur un fond de couleur fauve, de larges œillets rouges, tige en bas et pétales en éventail. Le pourpre de la fleur est traversé de veines d'or, d'une extrême ténuité, qui tantôt illuminent la surface, tantôt s'enfoncent dans ce velours qui luit ainsi d'un double feu, éclatant et secret. D'autres blocs de bois, d'un ton citron ou avoine mûre, sont marbrés de noir. D'autres ressemblent à un

nuage allongé, d'un brun puissant, et qui perdrait sa nuit, peu à peu, dans la clarté grandissante de deux bandes de ciel pâle. Ah! quelle incomplète vision! Quelle ruine misérable! C'est l'arbre vivant qu'il faudrait voir, dans sa terre limoneuse, dans la chaleur, dans la compagnie légère des lianes et dans le tournoiement des bêtes avides de miel!

Tout au moins, pourrait-on réunir les plus beaux portraits des arbres de France. La plupart des familles illustres ont eu leurs peintres, celle des chênes, celle des pins, celle des hêtres, celle des châtaigniers. Cependant, je crains bien que les bouleaux n'aient pas inspiré assez de maîtres français, et j'en dirai autant des noyers, qui sont de race royale aussi bien que les chênes, des ormes, des cerisiers dont on ne parle, il est vrai, qu'un moment dans l'année, et des frênes qui sont nombreux, chez nous, et souvent de belle venue.

Sur ces méconnus et sur plusieurs autres, je grouperai ici quelques remarques.

Je pense que vous avez observé que les arbres à feuilles caduques sont bruns ou blonds. Les bouleaux appartiennent, sans aucun doute, à l'espèce blonde. Ils ont une beauté



de construction. Une blessure les rend négligeables ou laids. Regardez ceux dont la tête a été cassée par l'orage ou par la chute d'un baliveau : ils sont à supprimer dans le paysage. Mêlé aux taillis de chênes, le bouleau y creuse comme des citernes où l'air descend, et qui frémissent quand tout le reste est en repos. Si vous considérez ses branches, vous les trouverez toutes pareilles, droites, flexibles, plus fines au bout que la corde d'un fouet, et rouges, et transparentes. Les peintresses s'y trompent. Elles font du bouleau un chétif, un mélancolique, presque un malade. Elles lui donnent un air intéressant, et de la parenté avec le saule pleureur. Illusion! Dites qu'il est un pauvre; mais montrez en lui, selon la vérité, l'un des symboles de l'énergie et de l'endurance, une grâce invincible, un être très noble, capable de souffrir, sans perdre son allure, les plus grandes intempéries, le vent, la brume, la sécheresse, la pluie, le froid, et l'on peut dire presque toutes les aventures, excepté la terre trop grasse autour de ses racines. Il meurt par le fumier. Il s'entend au contraire à merveille avec la neige. Elle est le tapis qui reçoit ses dernières feuilles jaunes. Elle em-

pêche le sol où il est planté de perdre toute chaleur. Elle fond autour du tronc, discrètement, pour lui donner à boire dès qu'il fait un peu doux. Elle ne le brise jamais : c'est à peine si elle peut trouver à se poser sur ce maigre vivant. J'ai rencontré le bouleau dans la région polaire, au milieu des mousses, qu'il dépassait à peine de sa pointe. Il avait perdu de sa taille, mais on le reconnaissait : il était droit, propret, nerveux, disposé à conquérir la terre, arbre d'avant-garde, le plus audacieux de tous. Observez bien, quand vous irez dans les bois, la belle écorce satinée dont sa tige est vêtue. Elle est douce au toucher. Elle laisse aux doigts un peu de poudre blanche. Elle est piquetée de gris, comme une pomme de reinette. Le vent coule dessus sans crier, l'eau n'y mord pas, la lumière y joue, et je crois bien qu'elle y reste, car j'ai vu luire, dans les nuit sombres, d'une lueur de veilleuse, secourable et diffuse, la hampe des bouleaux.

L'orme aussi est un blond. Il a eu ses bons portraitistes, mais dans le pays de Flandre et de Hollande, et en Angleterre principalement. Je ne trouve pas que nos peintres lui aient fait la part que méritent sa beauté, ses services,

son étroit voisinage avec nous. Il n'est pas besoin d'être marchand de bois, il suffit d'avoir couru la campagne et de s'être approché des grands feux d'hiver, dans les fermes, pour savoir que les bûches d'orme ont en elles une flamme claire qui ne se lasse pas de danser, de chauffer, de réjouir toute une maison pendant toute une veillée. Ce n'est pas de ce dernier service qu'il faut surtout remercier l'orme. Il veille, presque toujours élancé, sur beaucoup de vieilles maisons de France ; il les annonce, les date et les ennoblit, les protège contre le coup de vent, prête son ombre aux enfants, abrite la charrette et la charrue dételée quand il n'y a point de hangar. Si vous le supprimez, les murs, les toits, les cheminées paraissent misérables, tandis qu'ils n'étaient, jusque-là, que d'anciennes choses. Les témoins ne sont plus là, les compagnons ont disparu, et ni les buissons de ronces, ni les petits têtards de saule ou de charme ne peuvent les remplacer. Il fallait des contemporains non mutilés, des tiges de sève libre, qui allongeaient leurs branches, pendant que la famille grandissait et occupait plus de place, elle aussi. L'orme est blond, vous ai-je dit. Sa fleur de printemps

est vite blonde, sa graine est fixée au centre d'un cerf-volant blond, ses feuilles d'automne sont blondes, et non pas jaunes, et non pas rouges. Il est d'ailleurs peu fourni, et ses ramilles, de couleur claire, et qui font la gerbe, commandent l'image de ce bel arbre. Elles portent souvent un nid de pie, et continuent de le bercer au vent de novembre. Le tronc bien cannelé, moussu parfois, fourche très haut. Toute la beauté de l'orme est dans cette sveltesse de la tige, sœur de celle de l'avoine, dans la transparence de la frondaison, dans la courbe de ses ondes. Il périt par la tête. Je n'ai pas vu d'orme blessé qui fût émouvant comme un pin ou comme un chêne en ruine. Il n'est pas de ceux auxquels la branche morte va bien.

Le noyer, lui, n'a rien de domestique. Son ombre nuit aux étables. Il est de l'espèce brune, solitaire et de plein vent. Je le crois difficile à dessiner, et vous le rencontrerez rarement dans les tableaux, si ce n'est au lointain, parmi des plaines ou des pentes étendues, où il fait masse, tout rond et posé sur pied court, comme un champignon bas coiffé. Il jalonne les routes, il reçoit volontiers, sur son dos, les

glacis dorés, et, sans être un grand maître, on peut tirer parti de son ombre, qui est nette et pleine. Approchez-vous de ce colosse. Vous reconnaîtrez qu'il aime la terre caillouteuse, que l'herbe pousse mal aux environs, et que les peintres ont raison de le traiter au troisième plan, et parmi les motifs de décoration dont la distance atténue la personnalité. Comment voulez-vous rendre, à moins de placer le chevalet sous la cloche même de l'arbre, ce qui fait la gloire du noyer : son corps trapu, jamais parfaitement droit, tordu sur lui-même au moins d'un demi-tour de vis, et dont l'écorce, creusée de rainures en spirale, fleurit abondamment du côté où souffle le vent mouillé? Là, jusqu'à deux mètres au-dessus du guéret, la mousse est fraîche, épaisse, et verte; on dirait, au ton fauve de ses reflets, qu'elle puise à même la sève dans les veines du bois. Un peu plus haut, elle cède la place à d'autres mousses moins touffues, jaunes, aplaties, épanouies en forme de marguerites, à des lichens frisés, à toute une forêt de parasites multicolores, qui peuplent les ravines et peuplent les collines. Puis la mousse verte reparaît au carrefour des branches, qui sont

elles-mêmes des arbres, par la couleur de leurs bras en couronne et la puissance de leur effort.

Venez encore avec moi ; descendons vers les prés, voyez les peupliers qui suivent la rivière, et qui lèvent un bouquet de feuilles molles au sommet de leurs tiges longuement dégarnies. On appelle cela un rideau d'arbres. Pauvre rideau, effiloché et troué sans esprit! Arbres qui manquent de grâce autant que de force! Au bout de l'horizon, cent baliveaux de chênes qui crêtent un raidillon chantent un air de bravoure ; ils ont une tenue fière ; ils sont bien sertis et nets dans l'azur. Mettez au même point des peupliers : vous n'avez plus qu'une fumée sans ligne. Plusieurs peintres ont essayé de peindre cette fausse futaie. Je les plains. Qu'ils observent la brume : elle leur donne une leçon! Quand elle rencontre une vraie lisière de forêt, elle s'y tient, elle s'y plaît, bleue et limpide, tout le matin et tout le soir. Mais regardez-la, quand elle s'accroche aux tentures de peupliers, ou même aux masses profondes de ces arbres qui foisonnent dans les îles : comme elle est grise, et comme elle s'en va vite au premier souffle d'air ! Vous

me direz que le père Corot a peint des peupliers. Je réponds qu'il a surtout peint des saules, lesquels il modelait, allongeait, empennait et empanachait à sa fantaisie ; que, d'ailleurs, sous prétexte de brouillard, il dessinait les arbres le moins qu'il pouvait ; qu'il éclairait à ravir, et que ce bonhomme des marais, assez peu soucieux de la feuille et de la branche, mettait tout son esprit à saisir le secret des lumières étalées : le secret des ciels du matin qui disent *alleluia !* des ciels du soir qui disent *requiescat!* des longues eaux dormantes qui disent toujours *amen!*

D'autres arbres sont moins complaisants ; ils n'aident point leur peintre ; ils l'embarrassent souvent. Et, parmi eux, je mettrai le cormier, le poirier sauvage et le brave néflier, son cousin issu de germain. Vous me demanderez où ils se rencontrent? Partout, dans les campagnes françaises. Pour trouver les deux premiers, il suffit de suivre le zigzag des haies, qui sont une plate-bande abandonnée aux semailles du vent, des oiseaux, des écureuils, des blaireaux même, voleurs de nuit, dévaliseurs de vergers. A voir une haie peinte, on croirait le plus souvent qu'elle est composée

d'un roncier étroit, long, qui file avec les sillons, les coupe à angle droit, se coude de nouveau pour les suivre, forme un rectangle, et livre passage, de loin en loin, à des souches ou cépées de hauteurs variables, mais d'essences à peu près semblables. Que les merles s'ennuieraient donc, et les chasseurs aussi, dans les paysages d'une seule feuille ou de deux, ou de trois, qu'on nous brosse! La nature est autrement prodigue. Les hommes ont fait le fossé et le talus : elle se charge de la décoration. Elle travaille lentement. Elle a besoin de plusieurs années, pour faire des branches, enraciner les lierres, qui sont lents au départ, et les jeter à l'assaut; pour mêler l'épine blanche à l'épine noire, les églantiers aux brins de houx; pour amener, du fond des prés, la stellaire et la renoncule jaune dans les creux, et pour semer, au plus fourré des buissons, les deux modestes lianes de chez nous, le chèvrefeuille toujours couvert de pucerons et les viornes, dont les plumes frisées, roulées et résistantes, sont la dernière fleur qui survive à l'automne. Une vieille haie, c'est tout un monde. Ses arbres, parce que personne ne les a plantés, expriment la fantaisie,

la liberté et la richesse de la puissance créatrice. Vous ne ferez pas un très long chemin, sans apercevoir, épuisant la terre autour de lui et ployant le bourrelet d'épines, comme au poids de son ombre, le cormier.

Arbre étonnant. Je ne dis pas qu'il soit beau. Son feuillage, très découpé, peu fourni, tombe vite et presque sans gloire. Il se dore un moment, trop tard, quand la plupart des feuilles sont déjà détachées et pourries. Mais le cormier, par son branchage, est un arbre de grand caractère. Aucune de ses branches n'est droite. Velues, écailleuses, noueuses, elles n'ont pas un mètre de long, que l'envie les prend de changer de point cardinal, et, destinées à l'ouest par le tronc paternel, de tendre au midi ou au levant leur bouquet de feuilles et leur demi-douzaine de cormes en pendeloques. Elles tournent à angle droit, à angle aigu, une fois, deux fois, comme des bécassines qui se lèvent. Il faut de la patience pour les dessiner. Elles sont souvent difformes, bossues, aplaties, étranglées. Dans la jointure de leur coude, les touffes de gui poussent merveilleusement. Après le peuplier, je crois que le cormier est l'arbre à gui par excellence. Les

oiseaux s'y plaisent pendant le jour, parce que le perchoir est solide et d'accès facile. Le geai en maraude y vient aiguiser son bec; la tourterelle y chante longuement; les bandes de linots, tout au sommet, font la petite halte. Quand septembre a été chaud, les enfants des fermes viennent aussi au cormier; ils emportent les cormes vertes, qu'ils mettront à mûrir dans le pailler. Alors, l'arbre a toute sa signification : la moitié de son fruit est par terre, et l'autre attend son heure; l'herbe sèche et foulée auréole le tronc par en bas; le lacis des branches peu garnies forme clairière entre deux souches d'orme ou de chêne; on voit le champ voisin par cette lucarne grillagée, que porte une colonne brune, égale et courte. J'ai entendu dire grand bien du bois du cormier. On m'a parlé des timons de charrues, qu'on fabriquait avec les maîtresses branches. Mais où sont-elles, les charrues en bois? J'ai vu seulement, dans mon enfance, chez le métayer de Chanteloup, ce patriarche fier, qui conduisait lui-même son harnais de huit bœufs, deux jougs d'un ton rosé, tout moirés de nœuds, vernis par le frottement des courroies, et le vieil homme m'a dit, en les flattant de la

main : « C'était le cœur du cormier de ma grand'pièce ; il avait trois cents ans. »

Le poirier sauvage croît lentement, comme le cormier. Il est parfois pyramidal, parfois divisé en grosses retombées, trois ou quatre, qui dégagent la pointe et font la fleur de lys. C'est un arbre véritable, haut comme un chêne de taille moyenne, luisant sous le soleil et dont le tronc, vêtu d'écaille grise, est une colonne torse. Sa plus grande beauté, ainsi qu'il arrive, lui vient aux premiers froids, ceux que nous sentons à peine, qui traversent la nuit dans le mois incertain qui achève l'été. La veille, il s'endormait tout vert. A l'aube, il est marbré, il est fulgurant de rouge, d'orangé et de violet. Je vous en prie, cueillez, arrachez, — car elles tombent difficilement, — ces feuilles solides, renversées et luisantes. Dites si ce n'est point une injustice que de si belles taches, et d'une puissance à peu près unique, n'aient pas un peintre pour les rendre immortelles ? Ils vont plus volontiers à la flamme légère de l'alizier, arbre de lisière qui flambe tout entier dès la fin de septembre. Je ne les blâme pas. Mais n'ont-ils donc pas vu, parmi des souches de rouvres encore intactes, ces rudes drape-

ries du poirier sauvage? N'ont-ils pas observé que le rouge de ces feuilles blessées est le cerise ardent, l'un des tons les plus riches qui soient, et que le violet en est profond et mêlé de nuit? Je vous assure qu'avec le chou, oui, le chou à bestiaux, si royalement vêtu, dont les nervures, mauves et violettes, ne ravissent que l'œil des perdreaux, le poirier est un des méconnus de la peinture.

Quant au néflier ou mêlier, je ris quand je le vois. Il n'est pas dans la haie, mais dans l'angle des jardins de paysans, le long du mur, exposé à la douche qui tombe du toit sans gouttière. On ne le taille pas; on ne bêche pas la terre au-dessus de ses racines; il pousse comme il peut; et personne, d'ordinaire, ne saurait dire quelle main a planté cet arbuste dont la feuille gaufrée est sans grâce et le fruit sans saveur.

« En ce temps-là, m'a raconté un vieux fermier que j'interrogeais, nos défunts pères ne nous donnaient point, à nous, jeunes gars, des cent sous par semaine, comme font les pères d'aujourd'hui qui gâtent leurs enfants. Même, je peux dire que nous n'aurions pas eu quatre sous, mon frère et moi, pour boire un verre après la grand'messe, si la

mère n'avait eu la permission d'élever pour nous des pigeons. Les pigeonneaux nous appartenaient. Nous les vendions à des dames du bourg. Pourtant, une année que le temps de la moisson était brûlant et la moisson très belle, je me souviens que notre père nous dit : « Vous avez bien travaillé, les gars, et je vas planter pour vous un mêlier ; dans quatre ans il donnera ses mêles et vous n'aurez plus soif. » Pauvre sorbet, heureusement abandonné, des âges très anciens. Olivier de Serres en fait mention. Il assure que « le nefflier se plaît d'être enté, voire sur divers estocs, sur soi-mesme, sur poirier, sur pommier, sur coignes et sur aubespins ». Dieu merci, les greffeurs de mêlier sont devenus rares, et ce n'est que par accident qu'on sert, même dans les fermes, une assiette de ces gros oignons bruns, tout pleins de pépins, de fibres et de cloisons étanches, entre lesquels a mijoté, au chaud de l'été, un peu de purée brune et sucrée. Le néflier disparaîtra. C'est la seule raison qu'il ait de faire faire son portrait.

Et maintenant, je parlerai de vous, marronniers, compagnons des avenues royales, qui bâtissez l'ogive, magnifiquement, dès que

les hommes vous laissent libres. Trop souvent, ils ne vous permettent pas de suivre cette loi de votre perfection, qui fut écrite au cœur du premier marronnier. Ils vous plantent dans la pierre cassée, à la limite de l'asphalte, entre deux tuyaux de fonte ; ils ne vous donnent pas vingt mètres d'essor ; ils vous taillent en boule, de peur que vous ne coiffiez leurs lanternes, et ils viennent voir, les bourreaux, si vous fleurissez le 20 mars. Pour vous et pour eux, il est bon que vous ne viviez pas trop près de leurs demeures. Votre place est dans la terre forte, en bordure des longues lignes qui traversent le parc. Vous n'appartenez pas aux forêts : comme les fontaines monumentales et comme les statues, vous leur êtes ajoutés. Votre ordre est celui de l'architecture. Vous prolongez les colonnades, et vos voûtes sont sonores. Vous êtes de la grande décoration un peu lourde. Je vous compare à des personnages que je connais, dont la jeunesse fut terne, et qui ont pris de la solennité sur la fin de leur vie. Vous aussi, vous atteignez bien tard à toute votre beauté. Elle est faite d'abondance et d'ampleur ; elle est dans le dessin et dans le vert de vos masses. On a édité de vous mille portraits plaisants ;

on vous a représentés, on vous représente encore avec toutes vos feuilles et toutes vos feuilles dorées. C'est un mensonge de peintre : vous le savez, ô marronniers, qui devenez si vite chauves et n'avez plus de couronne, dès que jaunissent vos basses branches.

Votre heure la plus belle est celle du plein été. Alors, il y a déjà des points jaunes ou bruns dans vos panaches retombants ; mais le chef-d'œuvre est intact. De la fenêtre haute d'une maison, il est doux de voir, dans la vallée, vos houles emmêlées, toutes rondes et puissantes, et d'un vert d'océan. Au-dessus, les corneilles tournent, le soir, interminablement. Vous remuez, d'un seul mouvement, toute la futaie ensemble. Et celui qui vous aime entend le murmure des abeilles attardées, qui cherchent vos dernières fleurs, les derniers petits sapins, couleur de lait et tout pleins de miel, que vous levez au bout de vos branches.

XII

ROUSSEAU ET MILLET

Le peintre Millet écrivait un jour à l'historien Siméon Luce, qui l'avait loué : « Ces messieurs de la critique sont pleins de délicatesse... Mais vous avez le bonheur de ne pas vous y connaître en peinture, et de ne chercher que la substance que peuvent contenir les choses. Tâchez de conserver cette précieuse qualité. »

Je ne me prévaux que de cette qualité même pour raconter l'histoire du peintre, à laquelle fut mêlée un peu l'histoire de Théodore Rousseau. Comme Siméon Luce je ne m'y connais

pas en peinture, et je cherche à pénétrer la substance des tableaux que j'ai vus, et, par elle, l'âme de l'artiste.

Millet fut, avec Rousseau, le chef de cette école de Barbizon, qui compta d'autres maîtres, comme Jacque, comme le sculpteur Barye, et qui vit passer Corot, et Cabat, et Diaz, et Dupré, et Émile Michel, pour n'en nommer que quelques-uns. Vous entendez bien que, dans cette école, les peintres étaient tous externes non surveillés, et que le professeur, c'était la forêt, et qu'il y avait classe de l'aube à la nuit, et que les hommes y virent se renouveler le miracle de la prédication des apôtres, car la leçon était la même pour tous, et chacun la comprenait dans sa langue maternelle : Rousseau voyait le chêne, Millet voyait le bûcheron qui travaillait au pied de l'arbre, tous deux voyaient la lumière, l'un pour la gloire des choses, l'autre comme la mesure du labeur, et comme une joie, et comme un signe d'espoir autour de nos fatigues.

Puisque ces deux grands peintres ont habité Barbizon, je devais retourner d'abord dans la forêt, et c'est ce que je fis, au mois de juin. Le temps était à souhait : le vent vif jouait dans le

soleil; tous les jardins de la ville avaient au moins un acacia en fleur, et quand je fus sorti des rues, l'odeur sucrée qui affole les abeilles cessa, les avenues s'emplirent du parfum des feuilles chaudes, de la résine, des écorces qui sont presque toutes aromatiques. J'avais un cocher capable de dénombrer toutes les beautés de la forêt et incapable d'en comprendre une seule, ce qui prouve que l'instruction ne suffit pas pour faire un homme. Il me conduisit au Bouquet du Roi, et je vis, comme tout le monde, les deux chênes qu'on appelle *les deux frères Pharamond*; l'un est mort de vieillesse à quatorze cents ans, paraît-il; l'autre n'a plus qu'une grosse branche vivante, et, sur son tronc à demi pourri, porte une inscription : *Défense de toucher au Pharamond, sous peine d'amende.* Je pensai qu'il faisait partie de l'administration, et je n'y touchai pas. J'allai saluer les six grands chênes de Sully et le solitaire qui a nom *Jupiter*, un jeune arbre de huit cents ans, dont mon guide me dit : « Ce n'est pas comme le Pharamond, celui-là; il est en vigueur et fait un bouquet miraculeux. » Nous traversâmes des futaies de hêtres, les gorges de

Franchard et leur éboulis de roches moussues et lichennées, puis le chaos d'Apremont, où Rousseau s'indignait que l'administration des forêts eût semé des sapins, et, après d'autres détours, — la journée était toujours claire, le vent vif, et rayé par le vol bondissant des duvets de blanc de Hollande, — j'entrai dans la longue rue qui s'appelle Barbizon. Village de lisière, poste d'observation bien choisi pour un peintre. Le souvenir des très grands artistes qui avaient mis de la gloire autour de ces trois syllabes. « Barbizon », était-il bien gardé, bien respecté? Vous en jugerez. L'une des premières maisons que je vis portait un écriteau : *Villa Diaz, à louer, meublée.* Un peu plus loin, sur la gauche, qui est le côté où les jardins s'enfoncent dans les bois, j'aperçus une petite construction basse, un portail flanqué de deux marronniers, un mur que des feuillages débordaient. « C'est la maison de M. Millet », me dit le cocher. Sur l'un des piliers de l'entrée, un écriteau annonçait : *Propriété à vendre.* Je sonnai. Ah! que j'aurais voulu que Millet fût encore là! que j'aurais aimé le voir venir, mécontent, avec sa grande veste rouge, sa grande barbe, ses grands cheveux, et combien

vite il m'aurait ouvert ! Je vis s'avancer, hélas ! trois chiens, une femme de chambre et une jeune fille, qui m'expliquèrent, tous ensemble, chacun dans son langage, qu'on n'entrait pas, qu'on ne visitait pas. Et je vis seulement, une petite minute, le jardin dont Millet avait bêché les massifs. Il avait encore un air d'abandon et de liberté. « Mademoiselle, je ne désirerais voir que l'atelier. — Il n'en reste rien que les murs, monsieur. C'est devenu une lingerie. On ne visite pas. » Je continuai encore un peu, et je vis un jardin, qui, cette fois, n'était ni fermé, ni défendu. Les roses y abondaient. Au fond, il y avait une chapelle, avec un clocheton en bois et un auvent qui s'avançait au-devant du visiteur. L'église, c'est la maison commune par excellence, la mieux ouverte à tous. J'entrai. J'avisai une petite sœur qui pliait un ornement d'autel, et qui me dit : « Oui, monsieur, c'était le jardin de Théodore Rousseau. — Où était la maison ? — Tout à côté. Le gardien y loge aujourd'hui. L'église, en ce temps-là, n'était qu'une grange où M. Rousseau mettait à l'abri sa provision de bois et ses outils de jardinage. Deux personnes pieuses ont acheté la grange et l'ont transformée. » Elle me mon-

tra une inscription qui disait : « Reconnaissance des habitants et de la colonie de Barbizon aux donatrices, Laure Henry et Clarisse Sainte-Foy, née Henry. »

Voilà ce que sont devenus les minces domaines, si voisins, des deux maîtres de l'école de Barbizon. Celui de Millet est exposé au hasard des ventes : celui de Rousseau est demeuré accessible, parce qu'on y a bâti la pauvre chapelle de la nouvelle commune.

Nous allons voir maintenant comment les deux peintres vinrent habiter là et y mourir, et quelle route ils firent l'un et l'autre dans la vie, avant de se lier d'amitié. Je parlerai surtout de Millet, qui fut un homme de haut esprit, un commencement de grand écrivain et un peintre de premier rang.

Il était Normand, mais Normand de la falaise, né le 4 octobre 1814, au hameau de Gruchy, qui dépend de la commune de Gréville, non loin de Cherbourg. Enfance magnifique ! Elle eut trois maîtres qui tous trois la firent sérieuse, et préparèrent la noblesse de l'homme ; elle eut trois disciplines et trois amours : la terre qu'il travaillait, la mer qu'il regardait en travaillant, et une famille de vieille souche chrétienne.

Les Millet vivaient sur leur bien. Le père était un homme grave, songeur, qui avait le don de comprendre la nature, et un goût développé pour la musique. Il disait à son fils, quelquefois, en prenant un brin d'herbe : « Vois donc comme c'est beau! » ou, en montrant un arbre : « Vois comme cet arbre est bien fait; il est aussi beau qu'une fleur! » Le dimanche, il chantait à l'église. « Millet avait conservé des chants d'église que son père avait notés, et qu'on croirait de la main d'un scribe du XIVe siècle. » La mère, née à Sainte-Croix-Hague, vivait dans le devoir effacé, et la sollicitude de tous les êtres qui dépendaient d'elle la tenait toujours agissante, inquiète et pâle de sourire. Quand elle fut toute vieille, elle osa exprimer cette âme maternelle et effarée, dans une lettre qui est bien émouvante. Mais, à l'époque où, jeune femme, elle élevait ses huit enfants, elle avait dans la famille le rôle de la Providence, attentive et secrète. De très vigoureux caractères l'entouraient et gouvernaient la ferme. C'était d'abord la mère de son mari, la grand'mère Jumelin, tendre, ardente, pieuse, portée à traduire en paroles et en lettres les pensées qui lui vénaient. La grand'mère Ju-

melin avait un frère dans une vallée voisine, un frère meunier dans la vallée Hochet, et qui, ayant les loisirs des meuniers pour qui le vent travaille, les passait à lire Pascal et les écrivains de Port-Royal. Elle avait un autre frère religieux. Elle en avait un autre qui faisait, en deux jours et deux nuits, à pied, sans prendre le temps de dormir, le trajet de la Hague à Paris, soit cent lieues de pays, comme on disait. Femme éminente, de qui vinrent à Jean-François Millet beaucoup d'exemples décisifs. Elle était sa marraine, elle portait le costume ancien de la Hague, et parlait patois. Vous savez qu'aux heures où le soleil commence à monter, les maisons de paysans sont très silencieuses, car les hommes et les bêtes sont partis pour les champs. Dans les berceaux ou les lits, les enfants qui sont encore petits font de bons sommes. Les fenêtres sont ouvertes, la volaille picore devant, et le chien, qui a aboyé la nuit, dort dans sa niche. C'est l'heure où les femmes sont souveraines, les mères et les grand'mères. La grand'mère Jumelin s'approchait du lit où son Jean-François ne bougeait pas. Vous vous rappelez, quand on est petit, qu'on est réveillé,

mais si bien au chaud, qu'on fait semblant de dormir? « Réveille-toi, mon petit François, disait-elle; si tu savais comme il y a longtemps que les oiseaux chantent la gloire du bon Dieu! » Elle était d'une charité grande. Les mendiants de ce temps-là ne menaçaient pas d'incendier les meules de paille. Lorsqu'ils se présentaient à la ferme de Gruchy, la vieille femme « les saluait avec une révérence, et les faisait approcher du feu. Elle leur offrait à manger, elle les hébergeait, après s'être entretenue des nouvelles du pays; puis, quand ils partaient, elle remplissait leur besace ».

Deux tendresses maternelles, comme on le voit, veillaient autour des enfants. Mais elles n'étaient point faibles et elles savaient punir. Elles étaient l'amour véritable. Millet a raconté qu'après une tempête si forte qu'elle avait emporté les chaumes des toits et brisé les ailes des oiseaux, même des mouettes, il était descendu sur la grève. « Là, disait-il, je me mis à ramasser sur le sable une petite sculpture en bois qui venait bien certainement d'un des navires perdus sur nos côtes. Quand ma mère me la vit, elle me gronda bien fort, se signa, et m'ordonna de la reporter où je l'avais trou-

vée, et de demander pardon au bon Dieu de mon larcin, ce que je fis de suite, bien honteux de mon action. »

Une autre figure de haut relief, un autre parent de la plus haute noblesse paysanne habitait la ferme de Gruchy : un grand-oncle Millet, prêtre, autrefois curé d'une paroisse d'où la Révolution l'avait chassé.

Pendant les mauvais jours de la Révolution, il s'était réfugié à Gruchy. Mais sans vouloir aller plus loin dans la prudence, ayant peur que ce ne fût lâcheté, il avait gardé la soutane, célébré la messe dans une chambre, et consacré le sang du Christ dans un calice de plomb. Après la tourmente, il était demeuré parmi les siens. Chaque matin, cet homme vénérable, confesseur de la foi, taillé en gladiateur, passait la première heure à l'église de Gréville, où il remplissait l'office de vicaire ; puis, revenant à la ferme, il prenait la bêche, ou attelait les chevaux à la charrue ou au tombereau, et il partait pour le travail. Arrivé dans le champ, il enlevait sa soutane, restait en manches de chemise et en culotte, et, le front rafraîchi par le vent de la mer, comprenant toute la beauté du monde visible et son-

geant à l'autre, il travaillait. Il s'interrompait, à certaines heures, pour lire son bréviaire. Et il emmenait presque toujours avec lui son petit-neveu Jean-François, auquel il avait appris à lire. Ensemble ils retournaient le guéret; ensemble ils semaient ou moissonnaient, le petit faisant comme un jeu ce que le grand vieux faisait pour vivre; ou bien ils descendaient au bas des falaises, et, avec des râteaux, pieds nus dans l'écume des vagues étalées, ils amassaient les varechs abandonnés par le flot, et qui servent d'engrais, tout le long de nos côtes.

Avec lui encore, Jean-François faisait des promenades. Il racontait plus tard, dans une note intime, que le grand-oncle l'avait mené chez une vieille dame qui habitait une maison plus belle que la leur. « La dame était âgée, et reste dans mon souvenir comme le type de la dame d'autrefois. Elle me fit beaucoup de caresses, me donna une beurrée de miel, et, par-dessus le marché, une belle plume de paon. Comme je me souviens d'avoir trouvé le miel bon et la plume belle! J'avais déjà été émerveillé en entrant dans la cour, car j'avais vu deux paons perchés sur un grand arbre, et

je ne revenais pas des beaux yeux qui étaient sur leur longue queue. »

Quand il fut en âge de faire sa première communion, Jean-Francois Millet alla au catéchisme de Gréville. Vous pourrez l'y suivre. Vous n'aurez qu'à regarder le portrait de cette église au musée du Louvre. Il a été placé parmi les tableaux de la collection Thomy-Thierry. C'est l'avant-dernière œuvre du peintre, et elle n'est pas tout à fait finie. Vous verrez de vieilles pierres usées par le vent, un sol sans arbres, la mer, présente dans l'aspect du pays et dans les brumes mauves, vers la gauche, et, par-dessus tout cela, un ciel clair qu'on dirait encore mouillé et brillant d'une pluie récente, comme des yeux jeunes qui ont pleuré. Le vicaire de Gréville, ayant remarqué la belle intelligence de l'enfant, avait proposé à Jean-François de lui apprendre le latin. Il lui fit traduire aisément Virgile et la Bible, et comme ce petit Millet parlait avec beaucoup d'âme de son Virgile, et des images de la Bible, et des nuages, et de la mer, le curé du village, l'ayant considéré, lui dit : « Ah ! mon pauvre garçon, tu as un cœur qui te donnera du fil à retordre ; va, tu ne sais pas comme tu souffri-

ras! » Ce qui fut vrai. Mais les cœurs qui souffrent, et qui sont braves, sont les grands cœurs.

Bientôt il fallut abandonner les leçons, parce que le père eut besoin que Jean-François revînt au travail de la terre. Mais le goût de l'étude ne changea pas. Au retour des champs, Jean-François Millet, à l'âge indécis où tant d'ardeur se mêle à tant de paresse, lisait les deux livres que j'ai déjà nommés, et aussi les volumes que le grand-oncle et la grand'mère avaient introduits sous le toit de chaume de Gruchy : la *Vie des saints*, les *Confessions* de saint Augustin, les *Lettres* de saint Jérôme, Bossuet, Fénelon... Quelquefois aussi, et même dans le chaud de la moisson, quand les autres travailleurs dormaient sur leur lit, « faisaient la mérienne », comme on dit joliment dans les provinces, il dessinait ce qu'il voyait autour de lui.

Or, un jour, un dimanche, Jean-François, qui était le second des enfants et l'aîné des fils, venait d'avoir dix-huit ans, lorsque, rentrant de la messe, il prit un charbon dans le foyer, et dessina, de souvenir, un bonhomme qu'il avait rencontré sur la place. La ressemblance,

la vigueur du dessin, révélaient autre chose qu'un goût enfantin de la caricature. Le père rentra à son tour, considéra la feuille de papier, puis son grand fils, et il dit, lui qui parlait rarement : « Mon pauvre François, je vois bien que tu es tourmenté de cette idée-là; j'aurais bien voulu t'envoyer te faire instruire dans ce métier de peintre qu'on dit si beau, mais je ne le pouvais : tu es l'aîné des garçons, et j'avais trop besoin de toi; maintenant tes frères grandissent, et je ne veux pas t'empêcher d'apprendre ce que tu as envie de savoir. Nous irons bientôt à Cherbourg, nous saurons si tu as vraiment des dispositions dans ce métier pour y gagner ta vie. »

Alors commence, pour Jean-François Millet, la seconde vie, celle du peintre, qui fut plus glorieuse que la première, mais moins heureuse, et qu'il fallait bien qu'il vécût, pour l'honneur de la peinture française, pour que la grandeur de la vie rurale fût mieux comprise, et que plusieurs âmes fussent attendries et élevées, par l'art muet de ce petit paysan du Cotentin. Il va apprendre à dessiner et à peindre et essayer tous les genres : mais il ne sera lui-même que le jour où il aura repris

contact avec la campagne, et retrouvé là toutes les images, toutes les émotions de sa jeunesse laborieuse, saine et religieuse.

Le jeune Millet partit pour Cherbourg avec son père, et commença à travailler sous la direction d'un homme obscur, qui donnait dans la ville des leçons de dessin. Bientôt, ayant obtenu une bourse de la ville de Cherbourg, il partait pour Paris, où il arriva, bien seul, bien triste, effaré à la vue de tant de monde, de tant de boue et de tant de fumée, un soir de janvier 1837.

A Paris il entra dans l'atelier de Paul Delaroche, puis chez Suisse, puis chez Boudin, puis chez personne, et partout, sauf chez ce dernier professeur, il fut appelé « l'homme des bois », parce qu'il se taisait, et qu'il avait une grande barbe hirsute. Il travaillait beaucoup, ce qui est le secret unique, dès que les premiers éléments de l'art sont connus. Il était rapidement devenu très habile, et il était resté fort pauvre. Il acceptait de faire des portraits à cinq et à dix francs, et de peindre des enseignes emblématiques pour sages-femmes, ce qui est l'équivalent des premières pages que les écrivains débutants donnent aux revues minus-

cules et aux journaux éphémères. L'erreur n'était pas de peiner pour peu de profit. Mais on avait persuadé à Millet que les gentillesses plaisent seules au public, qu'il fallait absolument imiter les peintres du XVIIIe siècle, et ce poète de génie, inconnu à lui-même, cet homme qui portait en lui le rêve de l'épopée paysanne, s'abaissait à peindre des sujets comme *Vert-Vert*, comme un *Soldat faisant une déclaration à une bonne;* ce peintre, né pour attendrir le monde devant la peine et la beauté du travail rural, s'essayait à représenter des nymphes, des offrandes à Pan, des Daphnis et Chloé, et il croyait, ou d'autres croyaient pour lui, qu'il trouverait la beauté en s'écartant de la vie. Non! non! la beauté est vivante; les artistes sont faits pour en saisir l'image, mais non pour la ressusciter dans ses formes finies. Nous ne pouvons que la diminuer par nos conventions. Et déjà, parmi tant d'œuvres qui n'étaient que des pensums de la misère et de la mode, Millet, enfermé dans les rues de Paris, peint un sujet qui ne lui est pas dicté : *Jeune fille portant un agneau.* Au Salon de 1848, il expose le *Vanneur*, qui figure aussi dans la collection Thomy-Thierry.

Ledru-Rollin fit une action hardie et se montra magnifique seigneur, en achetant le tableau pour cinq cents francs. Théophile Gautier parla de l'œuvre avec enthousiasme. Mais la misère était grande chez Millet. Il échangeait, vers ce temps-là, six beaux dessins contre une paire de souliers. Un de ses amis, ayant obtenu de la direction des Beaux-Arts « un encouragement » de cent francs, — ne trouvez-vous pas que cela suppose peu de courage de la part de la direction, et devait en donner bien peu? — cet ami alla porter l'aumône chez le peintre. « Millet, — raconte M. Sensier, qui devait être l'ami en question, — était dans son atelier, assis sur une malle, le dos arrondi comme quelqu'un qui a froid. Quand on arriva, il dit bonjour et ne se leva pas... On lui remit les cent francs, et il ne prononça que ces mots : « Merci, ils arrivent à temps, nous n'avons pas mangé depuis deux jours ; mais l'important, c'est que les enfants n'aient pas souffert; ils ont eu, jusqu'à présent, leur nourriture. »

Millet avait épousé, en 1845, une jeune fille de Cherbourg. Il était plus pauvre que jamais, on le voit. Il souffrait de ne pas fleu-

rir sa vraie fleur, comme un pommier sur lequel on aurait greffé un myosotis. Car il n'était pas né pour l'élégance, mais pour la beauté simple et grande. La main s'était un peu encanaillée ; mais le cœur était haut, puisqu'il souffrait. On assure qu'un soir, il entendit deux jeunes gens qui regardaient ses *Baigneuses* à la devanture d'un marchand de tableaux. L'un des jeunes gens dit : « C'est d'un nommé Millet, qui ne fait que des femmes nues. » Ce propos blessa Millet, parce qu'il était faux et aussi parce qu'il était vrai. En rentrant, le peintre dit à sa femme : « Si tu veux, jamais plus je ne ferai de cette peinture ; la vie sera encore bien plus dure, tu en souffriras, mais je serai libre, et j'accomplirai ce qui m'occupe l'esprit depuis si longtemps. »

Le choléra, qui visita Paris en 1849, acheva de décider Millet, et le peintre partit avec sa famille et avec son ami le paysagiste Jacque, et ils s'arrêtèrent à Barbizon, chez le père Ganne, où étaient déjà en subsistance Théodore Rousseau, Belly, Leroy et Clerget.

Ce devait être un séjour de quelques mois : mais la campagne avait repris son fils ; elle ne le lâcha plus, et Millet devait vivre là pendant

vingt-sept années, y devenir glorieux en devenant lui-même, et y mourir.

Le peintre Théodore Rousseau, que Millet, très prudent, eut bien des mois pour voisin avant de l'avoir pour ami, était un homme vigoureux et barbu comme lui, et comme lui fréquemment « absorbé dans ses réflexions et attentif aux fumées de sa pipe ». Les deux visages, réunis par le sculpteur Chapu dans le même médaillon de bronze, ont un air de parenté. Cependant les origines immédiates étaient bien différentes. Rousseau est un bourgeois de Paris admis par privilège, et grâce à une fantaisie, dans l'intimité de la nature rustique. Encore n'est-il pas permis de dire qu'il comprit les hommes de la campagne : il suffit à sa gloire qu'il en ait compris les arbres. Il était né à Paris, dix-huit mois avant Millet, le 13 avril 1812, d'un tailleur venu du Jura dans la capitale, et qui avait réussi. La mère, Parisienne, très fine et jolie, aurait pu dire : « Nous sommes de famille artiste. » Son grand-père maternel avait été doreur des équipages du roi. Et ces Rousseau devaient être réputés pour leur loyauté : car, au moment des Cent-jours, le prince de Talleyrand, partant pour

Gand, avait fait remettre en dépôt, chez le tailleur, des papiers importants et une liasse volumineuse de titres de rente. Au retour des Bourbons, quand le prince revit le dépositaire, qui avait été scrupuleusement fidèle, il lui demanda ce qu'il pourrait faire pour lui. Croiriez-vous qu'on ignore la réponse et que peut-être il n'y en eut pas, car j'ai connu des gens qui étaient capables de ce silence. « Et ceci se passait dans des temps très anciens », comme dit Hugo.

Je crois que le sang de l'ancien doreur des équipages du roi travaillait les veines du petit Théodore. Car ce gamin achetait en cachette des couleurs et des pinceaux, et il mettait à dessiner toute chose une ténacité extraordinaire. Il avait la vocation; mais elle l'eût conduit à la peinture d'histoire ou de genre, à la célébrité, à l'Institut, partout, excepté dans le mystère des forêts, si, vers la douzième année, ce fils d'un marchand de la rue d'Aboukir n'avait eu l'incroyable, l'invraisemblable chance, d'être emmené dans les forêts de la Franche-Comté, par un statuaire qui voulait faire une belle opération commerciale en exploitant des coupes, et qui s'y ruina. Mais une

année de séjour dans les bois avait donné à la France le plus grand de nos peintres forestiers. Rousseau, à la différence de Millet, voyagea beaucoup en France. A dix-huit ans, il parcourait le Cantal ; à dix-neuf ans, en 1831, il visitait la Normandie ; l'année suivante, il partait pour la forêt de Fontainebleau, s'arrêtait à Chailly, et devenait pensionnaire de la mère Lemoine, à quarante sous par jour. En revenant de là, il racontait à son ami Sensier ses émotions de jeune peintre tout seul parmi les futaies. « J'entendais les voix des arbres », disait-il. Sans avoir jamais eu connaissance du mot, Millet écrivait, un peu plus tard : « Je ne sais pas ce que ces gueux d'arbres se disent entre eux, mais ils se disent quelque chose que nous n'entendons pas. Je crois pourtant qu'ils ne font pas de calembours. »

Rousseau étudiait avec une passion d'analyste cette nature où Millet apercevait plutôt les plans et les ensembles. Toute l'observation de Rousseau, toute sa méditation, et l'habileté grandissante de sa main, tendaient à faire le portrait de la forêt, tantôt de la lisière, qui s'ouvre comme la gueule d'une caverne et, entre ses piliers, laisse voir, montre, embellit

la plaine toute blanche du givre du matin; tantôt la forêt broussailleuse, composée d'étages successifs, comme les architectures des hommes, étage de l'herbe, étage de la fougère, étage des jeunes rejetons d'ormes, de charmes, de noisetiers, étage des arbres de haut vol, qui forment les voûtes et les verrières de là-haut, ciel bleu, nuages blancs, nuages gris, nuages d'or dans le plomb mouvant des feuilles vertes; tantôt la forêt qui fait cercle autour de quelques très vieux arbres, et se tient à distance, respectueuse en apparence, écartée en réalité par les racines colossales qui rendent inhabitable la motte où vivent les géants. Il peindra toutes les essences de la forêt, même les toutes légères, et nous aurons de lui des études de bouleaux, comme nous avons de Corneille les *Stances à la marquise*. Mais ses préférences étaient pour le chêne, et les tableaux de Rousseau ont surtout glorifié cet arbre qui n'est pas toujours élégant, qui est toujours robuste et de forte personnalité. C'est parmi les chênes que le caractère individuel est le plus fréquent. Chênes de montagne, chênes de roche, chênes de plaine, jeune chêne de futaie protégé par tout le peuple voisin, vieux solitaire attaqué par cinq

cents ans d'orage, et s'obstinant à porter encore une petite couronne verte entre ses bras paralysés, comme le fait le chêne légendaire du Dormoir de Barbizon, qui s'appelle *le Rageur*, Rousseau a dessiné toutes ces physionomies autoritaires. Il a aimé les chênes à toutes les saisons de l'année, mais surtout dans leurs vêtements d'automne. Il a été le prince des tons fauves dans la campagne boisée. Il a voulu opposer la rudesse des chênes, leurs corps violents, leur longévité, à l'éphémère douceur des heures par lui choisies, à des lueurs matinales, à des vapeurs du soir qui fleurissent un moment. Ces contrastes sont un des secrets de son art. Il aurait voulu que toute l'histoire, tout le roman de l'arbre apparût à nos yeux, et, travailleur acharné, songeur que désespérait la vie complexe de la forêt, il cherchait à dépasser la limite assignée à la puissance de l'artiste. Quelques-unes de ses toiles sont trop chargées d'intentions. « Il vous semble, disait-il à un ami qui le regardait peindre, que je me borne à caresser ma toile, à n'y déposer que des gestes magnétiques? Je cherche à procéder, comme le travail de la nature, par des alluvions qui, réunies ou

amoncelées, deviennent des forces, des transparences, au milieu desquelles j'agis ensuite avec des accents définitifs. » Le miroitement de certains troncs d'arbre, l'exagération de certains reliefs, certaines silhouettes de branches et de feuilles qu'on dirait tracées à la pointe de feu au milieu d'une nature tendre et humide, sont des erreurs de scrupule et des faillites devant l'impossible. Rousseau, ai-je dit, est le plus grand de nos peintres forestiers; mais son domaine est inhabité. L'homme n'y est qu'un passant. Les animaux sauvages ou les troupeaux de vaches n'y sont que des taches heureuses, répandues sur le sol, et pour la gloire du paysage.

Millet est un génie humain, au contraire, un homme qui voit vivre les hommes dans la campagne, qui les voit travailler, qui les voit souffrir, et qui nous le dit. Entre lui et Rousseau, il y a tout un monde : toute la tendresse pour le prochain. Il est le peintre de l'émotion muette, des sentiments universels, des fatigues, des résignations, des courages devenus habitude, devenus l'être lui-même. Une pensée fraternelle est dans chacune de ses œuvres et les soutiendra à travers les temps. J'oserai dire

que le paysage n'est, pour ce grand paysagiste, que l'enveloppe, l'atmosphère d'une idylle ou d'un drame, visible ou deviné. Rappelez-vous ces toiles que Millet proposa presque toutes aux marchands de tableaux dédaigneux, et qui se sont vendues depuis à des prix excessifs : les *Trois Glaneuses dans les chaumes ;* l'*Angelus*, qui n'est plus autant admiré depuis que les enchères l'ont porté si haut, mais qui demeure un bon tableau, émouvant, et que Millet aimait, dont il écrivait : « J'ai peint ce tableau en pensant comment, lorsque nous travaillions aux champs, ma grand'mère nous faisait arrêter et ôter notre chapeau quand sonnait la cloche, pour dire l'Angelus en souvenir de nos pauvres morts. » Rappelez-vous le *Berger au parc, la nuit*, cette lune aux trois quarts pleine, submergée dans les brumes, au ras de l'horizon, et qui, dans l'immense paysage plat, n'éclaire, d'une lueur voilée, que le dos des moutons rassemblés et deux petits nuages qui voyagent au-dessus ; ou encore l'*Homme qui greffe un pommier*, et que sa femme regarde ; ou encore la *Mère qui donne la becquée* au plus petit de ses trois marmots assis devant elle sur le seuil de la porte ;

ou encore le terrible *Vigneron* épuisé par la chaleur, la bouche ouverte, assis au bout d'un rang de ceps, les pieds nus, sortis des sabots : tous les fonds, étendus ou rapprochés, ne sont que des accompagnements. La parole est d'abord aux créatures à qui Dieu ordonna de travailler. Cela est remarquable même dans les compositions où les silhouettes lointaines d'hommes ou de femmes tiennent une place négligeable. Il y a quelques années, je visitais, à la galerie Durand-Ruel, une exposition d'œuvres de l'impressionniste Pissaro. On voyait là des ponts avec de l'eau très vive dessous et des petits points très vifs dessus; des jardins où l'air était vraiment lourd de trop de parfums, et chaud de trop de rayons, ce qui est la meilleure trouvaille de l'impressionnisme, et des cimes d'une forêt alpestre, qui nous renvoyaient des rayons rouges, des rayons bleus et des rayons jaunes, si justement, que je croyais revivre un des matins que j'ai passés en montagne. Mais je pénétrai dans une salle voisine, et je ne vis plus qu'une seule chose, qui s'empara de tout moi : un grand pastel, l'*Église de Chailly* par Jean-François Millet. Aucun artifice, aucun effet souligné et présenté

à nos applaudissements. Tout simplement une jachère, qui est en partie labourée vers la gauche; la charrue est dételée au milieu des sillons nouveaux; au delà de ce champ, un vaste pré, d'un ton uniforme, sans une tache de lumière crue, car la nuit va commencer; et, au fond, l'église et une longue ligne de maisons basses qui se tiennent l'une et l'autre et se ressemblent. Toute cette terre, les champs, les prés, les toits, baignent dans la moiteur fraîche du soir. Au-dessus, le ciel est d'une légèreté, d'une limpidité, d'un calme sans pareil, rose et argent sur le monde décoloré. La grandeur de ce contraste saisirait même une âme d'enfant. Il comprendrait que la paix descend sur le monde, et qu'elle succède au travail des champs. C'est encore le songe de la misère humaine que Millet a traduit dans ce tableau sans personnages.

Il faut dire plus : Millet s'est peu préoccupé de la beauté des visages. Ses paysans et ses paysannes ont une rudesse de traits qui est loin d'être si commune dans la campagne, et il est évident qu'il n'a pas cherché à rendre particulièrement intéressante et expressive la figure des personnages du drame rural. Il lui suffit

qu'elle soit en harmonie avec le geste de tout le corps, avec cette allure, cette attitude qui est, à lui, son principal, son plus puissant moyen d'expression. Ils ont des visages qui ne nous distraient pas de l'ensemble. On l'a reproché à Millet : je me demande si ce n'est pas, au contraire, une des conditions du genre. Dès que, dans une scène rustique, les visages sont traités à part, l'attention du spectateur est attirée par le portrait; elle se déprend de l'ensemble; elle oublie le symbole que tout le tableau veut exprimer, pour ne voir que le sentiment, le tempérament, l'histoire même de chacun des personnages. D'excellents peintres n'ont fait ainsi que des portraits groupés dans un décor agreste; ils n'ont pas représenté la campagne qui laboure, la campagne qui récolte en hâte, la campagne qui fait les semailles, où l'homme n'est, dans le labeur, que l'héritier d'une fonction antique, où il a moins de place que la graine précieuse, la graine souveraine, attendue par la terre ouverte, par le ciel mouillé, par la herse attelée au bout du champ. Peindre des hommes et ne pas faire des portraits, les mettre, comme ils sont, dans la vie rurale, quel problème difficile! Millet y a

réussi. C'est la statue entière qui parle dans les dessins et les tableaux de Millet. Et l'on peut dire qu'il a été une sorte de sculpteur en couleur des hommes de la terre.

Un tel artiste était et devait être un esprit philosophique. J'ai indiqué, en commençant, qu'il y avait en lui quelque chose d'un grand écrivain. A la différence de Rousseau, qui abondait en formules déclamatoires lorsqu'il sortait de son mutisme, Millet arrivait, par un travail de pensée qu'il suivait dans la solitude, à trouver les mots justes, les mots simples, les difficiles parce qu'ils sont uniques. En voici des exemples. Dans une lettre de 1866, parlant d'une vue de son village de Gréville, il écrivait : « Mon vieil orme commence, je crois, à paraître rongé du vent. Que je voudrais pouvoir le dégager dans l'espace, comme mon souvenir le voit! O espaces qui m'avez tant fait rêver quand j'étais enfant, me sera-t-il jamais permis de vous faire seulement soupçonner? »

Un autre jour, rappelant un de ses souvenirs d'enfance, le naufrage de plusieurs grands navires jetés sur les falaises près de Gruchy, il disait : « Depuis, j'ai vu en mon pays bien des

tempêtes, mais aucune ne m'a laissé, comme celle-là, l'image de la destruction, de la petitesse de l'homme et de la puissance des eaux. »

Ne trouvez-vous pas que la fréquentation de la Bible est ici apparente? Un autre jour, comme on lui parlait d'aller passer l'hiver dans le Midi : « O tristesse des champs et des bois, on perdrait trop à ne pas vous voir ! »

Voici une observation de peintre et de psychologue à la fois :

« Mon cher monsieur Gavet, nous avons eu des effets de brouillard superbes et aussi des givres féeriques au delà de toute imagination. La forêt était admirablement belle ainsi ornée; mais je ne sais si les choses d'ordinaire plus modestes, comme les buissons de ronces, les touffes d'herbe et enfin les brindilles de toute sorte, n'étaient pas, toutes proportions gardées, les plus belles de toutes. Il semble que la nature leur veuille faire prendre leur revanche, et montrer qu'elles ne sont inférieures à rien, ces pauvres choses humiliées. »

Voici encore un jugement bien admirable, sur un sujet qui n'était pas du domaine de l'art. Mais Millet, qui appartenait au peuple de France, avait le génie de la race, ses aspira-

tions et ses divinations. Il a dit ce mot qui est plus sûr que toutes les déclamations des manuels scolaires ; il a dit, à propos de Notre-Dame de Paris : « Je ne puis croire que les hommes qui ont fait cela aient été si malheureux, car ils l'ont fait avec amour ! »

Voici enfin un dernier exemple, et que personne ne récusera. Prévenu que sa sœur est très malade en Normandie, il quitte Barbizon, et il arrive à Gruchy. Il écrit à Sensier :

« J'ai trouvé ma pauvre sœur dans un état pitoyable et désespéré.... Quand je suis arrivé, mon frère Jean-Louis m'a dit qu'elle ne connaissait plus personne. Je me suis approché de son lit, et je l'appelai en me nommant. Elle est restée quelque temps sans paraître rien entendre, enfin elle a ouvert un peu les yeux, avec une expression d'étonnement ; je me suis nommé une fois encore, et alors des tressaillements ont couru sur ce pauvre visage aminci et calciné par la fièvre, puis ses yeux se sont emplis de larmes, mais de larmes très abondantes, et assez pour inonder les joues. Elle a pris ma main convulsivement dans les deux siennes, et a dit, avec autant de force qu'elle a pu rassembler : « François ! »

» Pauvre bonne fille! son cœur est encore assez vivant et aimant pour traverser sa triste enveloppe et se montrer au dehors... »

Ah! quel grand homme, quel artiste complet, celui qui écrivait ces lignes-là! Et celles-ci encore :

« Je vous avouerai, au risque de passer encore pour un socialiste, que c'est le côté humain qui me touche le plus, en art.... Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît; je ne sais pas où il est; je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme, le silence dont on jouit si délicieusement.. ».

O belle parole! Triste avec espérance, c'est toute la vie, et le plus grand art.

Rousseau et Millet furent longtemps non pas des inconnus, mais des contestés. Quelque chose de puissant, le paysage qu'on appelait classique sans savoir pourquoi, et qu'on eût mieux fait d'appeler académique, le paysage de convention, le paysage de la nature revue et corrigée sans amour, l'école des formules avant tout et du dressage sans liberté, luttait contre ces maîtres jeunes qui faisaient des chefs-d'œuvre sans suivre les recettes. Rousseau avait rompu avec les faveurs officielles,

le jour où il avait refusé de traiter le sujet du prix de Rome. C'était : *Zénobie, morte dans les flots de l'Araxe, recueillie par des pêcheurs.* N'est-ce pas que c'est inspirant? Zénobie et l'Araxe, comme c'est proche de nous, et comme cela nous émeut! Rousseau refusa tout net de concourir, et quitta Paris. Millet ne sut même pas que cela pouvait être peint. Aussi, l'un et l'autre se virent-ils refusés au Salon, avec éclat, avec persévérance. Les critiques d'art, qui suivent les courants plus souvent qu'ils ne les remontent, qui les suivent en faisant d'élégantes évolutions et arabesques, à la voile, à la rame, ou à la petite godille, furent presque tous de cet avis que les chênes de Rousseau n'étaient pas assez aimables, et que les paysans de Millet sentaient vraiment trop l'étable. Zénobie se vengeait. Il arriva par la suite ce qui arrive toujours en pareille aventure : quelques fortes amitiés se prononcèrent pour Rousseau et pour Millet, et j'ai cité, entre tous les braves d'avant-garde, Théophile Gautier, qui célèbre le *Vanneur* dès 1848. Les commandes des marchands de tableaux, la curiosité des amateurs audacieux, et déjà la rapacité de quelques-uns, indiquèrent que la rude période des

débuts était finie. Mais l'Administration demeura longtemps hostile. L'histoire de ces deux maîtres paysagistes et de la Légion d'honneur n'est pas sans quelque agrément.

Théodore Rousseau fut nommé chevalier, malgré les bureaux, par ses pairs ; il fut promu officier, malgré les bureaux, par l'empereur lui-même.

En 1851, bien que Rousseau fût déjà célèbre depuis plusieurs années, pas de décoration. Ce fut Diaz qui obtint la croix. « Au banquet officiel des décorés, en présence des chefs de service de l'Administration, Diaz se leva, et dit : *A Théodore Rousseau, notre maître oublié !* Le scandale fut énorme. » Mais, l'année suivante, le nom de Rousseau figurait sur les listes du *Moniteur de l'Empire français.*

Quatorze ans plus tard, Rousseau recevait, par l'entremise du grand chambellan du palais impérial, une invitation à passer une semaine au château de Compiègne. Il partit avec de grands projets en tête. « Je parlerai très librement à l'empereur, disait-il à son ami Sensier... Ah ! j'en dirai de bonnes !... Je parlerai des musées, de leur vraie conservation, des commandes, de l'instruction artistique pour

les classes ouvrières... Je parlerai aussi de la forêt, de sa destruction quotidienne... Oui, je ferai comprendre à Napoléon ce que c'est que l'art vrai, nourrissant et social. »

C'était beaucoup de choses. Le plus curieux c'est qu'il en dit quelques-unes, en effet, et qu'on l'écouta, et que, le 16 août 1867, il fut nommé officier de la Légion d'honneur, sur l'ordre exprès de l'empereur.

Pour Millet, l'intervention personnelle de Napoléon III fut également nécessaire, et elle ne fut pas sans bravoure, Millet, bien à tort, passant pour un révolutionnaire. Il ne l'était qu'en art; mais les hommes étendent, généralisent et calomnient. Peignant des paysans songeurs et presque toujours las, il était souvent qualifié, sans plus de preuve, de socialiste. L'empereur ne s'arrêta pas à l'épithète, et demanda à voir quelque tableau du maître rustique dont on parlait tant, et en sens si divers. C'était pendant l'été de 1868. Je tiens le fait d'un homme très bien renseigné et qui vivait aux Tuileries. On apporta, — j'ignore qui fut cet on, ami, ennemi, marchand de tableaux, — on apporta et on exposa en belle lumière, dans une salle du palais, une toile de Millet

qui représentait, d'après le récit qui me fut fait, *un mouton écorché*. Je crois qu'il y a là une petite inexactitude, et que ce devait être une des *Tondeuses de moutons* qui figurent dans l'œuvre de Millet. Le choix n'était pas le meilleur qui pût être. Cependant, l'empereur déclara qu'il voulait que Millet fût décoré. Les inimitiés et les indifférences furent vaincues. Le 13 août, dans le grand salon du Louvre, le maréchal Vaillant, présidant la fête de la distribution des récompenses, prononça le nom depuis longtemps attendu : Jean-François Millet. Toute l'assistance battit des mains. Pendant dix minutes, il fut impossible de continuer le discours. L'historien du grand peintre, après avoir rapporté cet épisode de la vie de son héros, ajoute : « Si, au lendemain de cette fête, Millet ressentit quelque orgueil, nous ne le savons pas... Ses lettres autographes nous manquent. » Je puis combler en partie cette lacune. Voici un fragment de la lettre adressée, de Barbizon, le 18 août 1868, à M. Franceschini Pietri, qui avait plaidé, auprès de l'empereur, la cause de Millet :

« Monsieur, depuis le moment où j'ai eu

l'honneur de vous être présenté par notre ami Théophile Sylvestre, je me suis souvenu, avec plaisir et avec gratitude, de votre généreuse intervention auprès de l'empereur pour Théodore Rousseau et pour moi... J'ai reçu cette année, avec beaucoup de reconnaissance et en toute simplicité de cœur, la récompense que l'empereur a daigné m'accorder, heureux si je puis me tenir, par la suite de mes ouvrages, à la hauteur de l'auguste attention de Sa Majesté. Je vous devrais un service de plus, monsieur, si vous vouliez bien exprimer pour moi à l'empereur mes remerciements émus et mon ardent désir de faire le bien, par le beau et le vrai, à son service et pour sa gloire.

» Votre protégé,

» J.-F. MILLET. »

Flagornerie? Non, je ne le crois pas. Ce paysan avait retrouvé, d'instinct, en parlant du service et de la gloire de l'empereur, la vieille formule monarchique, et, comme il était un décoré génial, il la rehaussait de cette maxime, qui pourrait être sa devise : « Faire le bien, par le beau et le vrai. »

Enfin, je dirai que Théodore Rousseau s'en

alla de ce monde longtemps avant Millet. Il eut une fin très triste, qu'un amoindrissement de lui-même précéda. Il passait des jours tout muet et comme insensible. Quelquefois il demandait qu'on le promenât dans la forêt, ou qu'on jouât du piano pour lui. Un jour, quelqu'un, une femme, joua du Mozart qu'il aimait. Rousseau pleura, et il dit : « J'ai beaucoup de larmes à répandre, pour les pleurs que j'ai retenus. »

Le lendemain, il était mort. C'était le 21 décembre 1867.

Millet eut une peine profonde, et la forêt, sans doute, le vit pleurer. Il continua de vivre à Barbizon, où la pauvreté, le travail, l'habitude, et neuf enfants à nourrir et à régenter, le tenaient fortement captif. Cependant, le village natal, la mer qu'on apercevait du haut des falaises, les témoins de son enfance, d'année en année diminuant, son enfance elle-même, lui parlaient au cœur, chaque jour. Plusieurs fois il voulut les revoir, et ce furent à peu près les seuls voyages de Millet hors de Barbizon et de la forêt. Je suis obligé ici de revenir brièvement en arrière, pour raconter deux de ces retours à la ferme de Gruchy.

La grand'mère Jumelin était morte en 1851. Elle avait connu les premiers succès de François ; mais elle n'était point de ces faibles aïeules qui ne voient que la gloire et l'argent, et elle avait dit, quelques années plus tôt, à ce glorieux petit-fils, à celui qu'elle éveillait autrefois avec des mots si tendres : « Souviens-toi, mon François, que tu es chrétien avant d'être peintre, et ne mets pas un si bel état au service des ennemis de la religion ; ne sacrifie pas aux impudicités ; il y a eu, dit-on, de grands saints qui ont fait de beaux ouvrages en peinture : il faut les imiter. » Hélas ! il ne put pas suivre le cercueil, parce qu'il n'avait pas de quoi partir.

Quelque temps passa, et la mère véritable, celle qui avait vécu tout effacée dans l'ombre de l'aïeule, se sentit trop seule, et appela Jean-François. Elle lui écrivit cette lettre exquise :

« Mon cher enfant, tu nous as dit que tu es bien envie de venir nous voir, pour passer quelque temps avec nous. J'en ai bien envie aussi ; mais il paraît que tu n'as pas de grands moyens ; comment fais-tu pour vivre ?... Ah ! j'espère que tu viendras nous surprendre au

moment où nous y penserons le moins; pour moi, je ne sais ni vivre ni mourir, tant j'ai grande envie de te revoir... Il se passe ici un triste temps pour tout le monde; il fait un vent qui brûle tout, on ne sait que faire des animaux; il souffrent da faim; le grain est mal nourri, à sept francs le boisseau. Et il faut payer l'impôt, les rentes et toutes les affaires de la maison.

» Dis-nous comment tu vas, si tu as de l'ouvrage, si tu gagnes bien, si tu vends tes tableaux. Il est surprenant que tu ne nous écrives pas un seul mot de toutes ces révoltes qu'on dit qui se font dans Paris... Oh! que n'ai-je des ailes pour m'envoler vers toi!...

» Je finis en t'embrassant de tout mon cœur; je suis avec toute l'amitié possible, ta mère,

» VEUVE MILLET. »

Surprenez ici le mystère de la race : toute la tendresse, la poésie et le souci du pain quotidien, ces trois inspirations, étaient déjà dans l'âme de la mère. Le fils est bien son fils. Hélas! il ne vint pas. Elle attendit vainement jusqu'en 1853. Et elle mourut, à son tour, « dans la prière et dans l'espérance ».

Quand elle fut morte, il fallut bien que Millet se décidât à faire le voyage. N'était-il pas un des huit héritiers convoqués par les hommes de loi? Il eut sa part du petit domaine patrimonial. Quant aux meubles, il ne fut pas exigeant : il demanda qu'on lui laissât seulement les livres du grand-oncle, et une armoire en chêne qui avait toujours été à Gruchy.

L'année suivante, — tous les regrets de ce pauvre grand homme devaient prendre figure de reproches dans son cœur tourmenté, — il profita de ce qu'il avait bien vendu un tableau, pour reprendre le chemin de la Hague. Le tableau vendu, c'était la belle toile : *Femme donnant à manger aux poules*, qu'un amateur avait payé deux mille francs. Toute la nichée de Millet fut du voyage. On vécut quatre mois dans la ferme. Et voici le souvenir que raconte un des biographes :

« Un soir, il revenait à son village; l'Angélus venait de sonner; il se trouvait à la porte de la petite église d'Éculeville. Il entra, il vit près de l'autel un vieillard à genoux, qui priait. Il attendit, et, quand le vieux prêtre se releva, il lui frappa doucement sur l'épaule en lui disant à voix basse : « François. » C'était l'abbé

Jean Lebrizeux, son premier professeur. « Ah! c'est vous, mon cher enfant, le petit François! » Et ils s'embrassèrent.

» — Et la Bible, François, l'avez-vous oubliée? Et les psaumes, les relisez-vous?

» — Ce sont mes bréviaires, lui répondit Millet, c'est là que je puise tout ce que je fais. »

Il revint encore à la Hague, et il y revint, comme il disait, avec tous, quand la guerre de 1870 le chassa de la forêt de Fontainebleau. Il s'installa, en famille, à Cherbourg, et il voulut faire visite au domaine qui était devenu le bien d'autrui. Millet était maintenant étranger sur le sol qu'il avait labouré. Il écrivit : « En approchant de cette pauvre maison, je me sens le cœur si gros que je n'y peux pas tenir... J'ai aussi parcouru les champs où je travaillais autrefois. Où sont ceux qui y travaillaient avec moi? Où sont les pauvres yeux qui regardaient avec moi l'immense étendue de la mer? Ces champs sont à des étrangers, qui ont maintenant le droit de me demander pourquoi j'entre là et de m'en faire sortir. Je suis tout gonflé de mélancolie et de tristesse... J'imagine que ce pays vous plairait par bien

des côtés, et que vous comprendriez combien je m'y sens de plus en plus attaché. » Et il terminait par ce cri de paysan : « Oh! encore un coup, comme je suis de mon endroit! »

Un peu plus tard, il rentra à Barbizon. La gloire était venue ; la fortune allait venir ; les commandes affluaient : mais la maladie aussi était venue. Au mois de mai 1874, il eut une dernière joie : M. de Chennevières lui avait fait allouer 50.000 francs pour décorer la chapelle de Sainte-Geneviève au Panthéon. Un autre devait peindre l'histoire de la chère sainte. Mais Jean-François Millet dut y rêver. Ce fut une joie, sûrement.

Comme il était malade, en janvier 1875, il avait cessé de travailler. Une après-midi qu'il s'était assoupi, un cerf, poursuivi par les chiens, sauta dans le jardin d'un des voisins, et s'y fit tuer. Jean-François Millet dit : « Ce pauvre animal qui vient mourir près de moi annonce sans doute que, moi aussi, je vais mourir. »

Bien peu de jours après ce dernier mot de poète, il mourait. La France perdait un des plus grands peintres qu'elle ait eus. Et s'il faut, en terminant, définir cette gloire, je dirai que Jean-François Millet a été la fleur d'art

naturelle de la campagne profonde, la grande âme par qui s'exprima un jour une famille préservée de la France rurale, laborieuse, méditative et chrétienne.

XIII

LE MAITRE GRAVEUR FERDINAND GAILLARD

J'ai beaucoup connu Ferdinand Gaillard. Il était dans la plus belle période de son talent, celle qui n'eut d'autre terme que la mort; il commençait l'incomparable série de ses portraits au burin, d'après nature, — le comte de Chambord, Pie IX, Mgr de Ségur, dom Guéranger, Léon XIII, le cardinal Pie, Louis Veuillot, le comte de Melun, — lorsque, vers 1872, je lui fus présenté par un ami commun. Nous étions voisins. Il avait son atelier rue d'Assas, et j'habitais une chambre d'étudiant au n° 5 de la rue de Fleurus. Il était d'une bonté qui se

défiait seulement du monde et de ses grandeurs; mais je n'étais guère du monde, il m'accueillit, il me donna même un peu de son temps, et il apprit à ma jeunesse à aimer ce qu'il aimait, la peinture, la gravure, le dessin, dès qu'il eut deviné qu'elle était enthousiaste. C'est lui qui me servit de guide, dans mes premières visites aux musées du Louvre et du Luxembourg. Oh! il ne pontifiait pas! Il avait la belle manière, qui est de s'arrêter devant un petit nombre d'œuvres maîtresses, et de ne dire que les mots nécessaires, tout pleins de sens. Parfois même, s'il voyait que mon esprit partait et galopait, il se contentait de sourire et de proférer quelques petits grognements et exclamations, comme un piqueur qui sonne le bien-aller. Si le regard se voilait, si un peu d'hésitation marquait chez moi la nouveauté de l'impression, l'étonnement, la distance, il jugeait, il montrait l'habileté cachée, il définissait le tempérament, l'époque, la pensée, la parenté de l'artiste. Et, comme ceux qui savent très bien, il disait brièvement.

J'eus bientôt ce que j'appelais la permission de l'atelier. J'entrais et je sortais sans que le maître graveur cessât de travailler, et je le

verrai toujours ainsi, devant sa table, penché sur la plaque de cuivre, se redressant et fermant à demi les yeux, pour saisir l'effet d'un trait de burin, puis se courbant de nouveau. Tête méditative qui riait vite, masque d'ouvrier parisien, affiné par l'art et par quelque chose de plus. L'émotion n'était jamais loin de ce visage, elle habitait ce cœur silencieux, elle conduisait cette main robuste, qui s'était assouplie à tous les exercices des écoles, à tous les procédés, et les avait abandonnés, pour ne suivre que cette seule maîtresse, inventrice à tout moment. Je trouvais là, dans un coin de l'atelier, de grands cartons appuyés aux murs, ventrus, lourds de trésors. Gaillard, grand prix de Rome, avait vécu des années en Italie avec son ami Chapu. Il avait parcouru la Grèce. Ses calques, ses dessins, ses aquarelles d'après les peintures antiques; ses études récentes pour la préparation de ses gravures; ses carnets criblés de notes, de mouvements, de gestes surpris en plein essor; tout le travail et la jouissance des heures secrètes qui font l'artiste, je pouvais les feuilleter. Nous nous taisions l'un et l'autre. Mais, de temps en temps, entre ses paupières plissées, les yeux du gra-

veur coulaient vers moi ; sa barbe à deux pointes, mi-brune et mi-grise, se soulevait un peu, et il se demandait : « Voilà donc ma jeunesse passée qui se découvre un compagnon ? La comprend-il ? Oh ! oui ! Ne les effarouchons pas ! Va, mon petit, commence par où j'ai commencé !... Je crois bien qu'il tient à la main une feuille de mes fresques de Pompéi ; mais, à cette distance, comment être sûr ? » Et le sourire aigu, indulgent, jeune encore, s'accordait avec l'œil et m'encourageait. Moi, je voyageais. Et, sans doute, je ne pénétrais pas tout le sens enfermé dans ces images qui passaient devant moi. Cependant, comme la joie abonde en une œuvre parfaite, chacun peut en prendre sa part.

J'ai revu, à la bibliothèque des Beaux-Arts, quelques-uns de ces dessins. Ils expliquent très bien le talent de Gaillard et l'effarement de ses premiers juges officiels : ils manquent tout à fait d'uniformité, ce qui est grave pour un professeur qui croit au procédé. Ces pages, par exemple, où sont jetés, pêle-mêle, des enfants qui volent : amours ? génies ? anges ? peu importe, ils ont des ailes qui ne peuvent les enlever, mais leur corps est tendu en poitrail d'oi-

seau qui fend l'air ; ils sont libres dans l'espace ; ils avancent ; ils dansent sans appui visible. En quelques traits jamais repris, ces formes si variées ont reçu la mesure, la grâce et la vie. Dans d'autres essais, les ombres sont indiquées : un peu de poussière rouge ou noire dans des contours légers. Si vous regardez à distance, vous êtes étonné de la vigueur de l'effet, et, si vous étudiez de près le procédé, vous ne le trouvez pas olympien, mais menu eu apparence, rechargé, confus même. Pauvre Ferdinand Gaillard ! Il ignora d'abord, et il voulut ignorer ensuite, que pour beaucoup de gens, en art comme en littérature, le signe de la force est dans l'opacité, qu'un certain artifice grossier, un goût de l'épais les flatte secrètement et les trompe, et que l'inconnu des moyens leur paraît injurieux. Il avait envoyé jadis, de l'Académie de Rome, une gravure d'après le portrait de Jean Bellini. Ce fut un scandale. L'œuvre du jeune graveur ne fut exposée qu'aux « refusés », dans une des salles où l'on accrochait « par ordre de l'empereur ». Un critique de la *Gazette des Beaux-Arts* se chargea de la leçon à donner. « La gravure est d'un aspect doux, dit-il... L'effet

est flou et floconneux... A Rome, pendant les jours qu'il doit encore passer dans la cité des arts, M. Gaillard fera bien de rechercher, de préférence à des formules de fantaisie, le secret des grands artistes italiens, français et flamands. » De préférence, ô pompier! C'est-à-dire que vous ne compreniez pas ce qu'est le progrès d'un art. Retrouver le secret des autres, ce n'est là qu'une étape; trouver le sien, innover, créer, avoir une manière, voilà ce qui fait l'artiste et le sépare du tâcheron. Vous viviez dans l'histoire, et lui, il la continuait. Je vous accorde que la taille régulière, courbe, mince aux extrémités, suivie ou non de pointillé, a donné de belles gravures, et quelles cuisses, monsieur, quelles joues pleines, quels mollets, quelles rotules! Mais les yeux de ce jeune prix de Rome, ces merveilleux yeux de myope, voyaient, dans un visage, plus de choses que les irréprochables virgules de l'école classique n'en pouvaient rendre. Ses tailles menues, interrompues, inégalement séparées, soyeuses quelquefois et mêlées comme du poil, ses formules de fantaisie, comme vous disiez, avaient raison contre vous et annonçaient son génie.

Il y avait encore, dans l'atelier, autre chose que des cartons, des moulages, des tables et un poêle ; il y avait des planches pour l'escrime, disposées en diagonale, d'un bout à l'autre de la pièce. Gaillard était assez fier de ses vingt ans de salle d'armes. Je n'avais jamais tenu une épée, à moins que ce ne fût pour admirer une lame ancienne. Un matin, je lui dis :

« Je parie que je vous tuerais en duel ! »

Il eut le sourire, plus que protecteur, de Goliath, alla chercher deux casques, des gants, des fleurets, et prit, sur le sapin raboté, la position du tireur impavide. J'avançai. Il s'attendait à tout, mais pas à ce qui arriva, car je fis un tel moulinet, si étranger à toutes les règles, et je poussai ensuite une botte si rapide, que je le touchai en pleine poitrine. Il déclara que j'ignorais totalement les principes, enleva son casque, et ne me pardonna pas tout de suite.

C'était un homme de longues songeries. Il vivait dans l'amour secret et passionné de son art ; il méditait la moindre de ses œuvres, plus préoccupé de l'esprit que du moyen, psychologue méticuleux et lent, qui avait à son service une habileté professionnelle capable de

tout exprimer. Les soucis de la vie matérielle ne le troublaient pas, ne le contraignaient pas à une production facile et médiocre. Non qu'il fût riche! Ce fils d'un mécanicien franc-comtois, employé à l'usine Cail, n'avait jamais connu l'aisance. Il négligeait de l'acquérir. Il possédait la liberté plus grande que donne le détachement volontaire. Il était aussi, par sa conversation, par ses jugements sur toute chose, imprévus et personnels, la preuve que la supériorité de culture dépend de la noblesse de notre amour, bien plus que de nos lectures et de nos titres. L'argent ne tenait pas dans ses doigts. Gaillard ne le dépensait pas, il le donnait : quand il avait touché le prix de quelqu'une de ses belles gravures, il recevait beaucoup de visites intéressées ; un an, deux ans de son travail, monnayés, coulaient dans les poches de certains pauvres authentiques, camarades âgés ou malchanceux, et dans celles de plusieurs autres dont la spécialité, et l'art même, consistaient à vivre sans effort. Dans l'intervalle, et toujours pour donner, il mettait au mont-de-piété ses médailles d'or. Je ne lui ai connu d'autre domestique qu'une sorte de *minus habens*, recueilli par

charité, et qui ricanait au lieu de répondre. Ce domestique devait manger comme tout le monde et à des heures régulières. Mais son maître, moins difficile, vivait de quelque vague bouillon, qu'il allait prendre, lorsque la besogne était finie, dans une crémerie du quartier. L'habitude de l'inconfortable était chez lui si ancienne et devenue si légère, qu'il la faisait naïvement partager à ses amis. Il nous invita un jour à dîner, un étudiant en médecine et moi. Je me voyais déjà chez Foyot, qui était le grand restaurant de la rive gauche. Mais il nous mena chez la mère Lambillon, qui tenait boutique rue d'Assas. Nous y causâmes beaucoup. Quand ce fut fini, la servante apporta l'addition, sur une assiette d'un pouce d'épaisseur, et je remarquai que la dépense totale, pour les trois dîners, s'élevait à deux francs quatre-vingt-cinq. On était au mois de juin. La poussière commençait à retomber et l'ombre à se répandre. Il continua la causerie sous les arbres du Luxembourg, parlant des peintres primitifs, et aussi de Watteau, qu'il admirait. Puis il nous laissa, pour aller travailler. Le lendemain matin, à six heures, on aurait pu le voir à Saint-Sulpice. Comme Louis Veuillot,

dont il était l'ami, comme les rois de France d'autrefois, il entendait la messe tous les jours. Je crois même qu'il la servait.

Il avait plusieurs maximes favorites. Il disait, par exemple : « La foi inspiratrice de l'art, et l'art serviteur de la foi. » De grands siècles, de grands pays ont suivi cette maxime, et s'en sont bien trouvés. Il disait des portraits qu'il exécutait, soit comme peintre soit comme graveur : « Mon but n'est pas de charmer, mais d'être vrai. » Et il fut donc un réaliste complet, celui qui voit la verrue et qui voit aussi les âmes, et non pas seulement les communes, mais les surnaturelles et les sublimes. C'est là une merveille. Il eut le sentiment de l'illimité, et, en même temps, la perception très claire, très sûre, ironique ou apitoyée de toutes les inégalités, de tous les défauts, de toutes les beautés, de toutes les tares, de toutes les ruines d'un visage. Il fut un robuste attendri par la foi, un passionné de la vie et un fervent du rêve, un ouvrier de cathédrale, un être non rogné, qui mettait tout ce qu'il voyait, le monde entier de la ressemblance humaine et de la ressemblance divine dans la statue des saints. Deux de ses œuvres en témoignent, à mon

avis, mieux que les autres : la gravure de la Vierge de Botticelli, et le « portrait de la tante ».

La madone de Botticelli est nimbée de lumière d'or ; elle a la tête et les épaules couvertes d'un voile transparent ; elle presse contre son sein, en adoration et en pitié, l'Enfant qui la laisse lire, à livre ouvert, dans sa divinité. Tout est sentiment, pureté, immatérialité. Pour graver un pareil tableau, il a fallu autant de génie que pour l'inventer, et du même genre. Le moyen employé, celui que nous apercevons, c'est l'accentuation des ombres, les veloutés noirs ou fauves des vêtements de la Vierge, la fermeté de dessin des rosiers en fleurs et des arbres qui tapissent le fond, en opposition avec la légèreté aérienne de la partie centrale, des têtes rapprochées de la mère et de l'enfant, et la blancheur qu'elles forment dans l'ostensoir sombre de l'enveloppe. Cela n'est relié au monde que par la tendresse maternelle, et l'esprit part de cette émotion humaine pour s'enfoncer dans le mystère.

Le « portrait de la tante », qu'on peut voir au musée du Luxembourg, prouverait, à lui seul, que Gaillard n'était pas coloriste. Mais quelle œuvre admirable quand même et de quelle au-

dace ! Car elle était plus que laide, la tante ; elle était vulgaire en tout point, sauf un, et cet un-là suffit à expliquer le choix d'un tel artiste, comme à retenir l'esprit et à le faire songer. Une large face, tachée, soufflée, ridée, qui fut pleine et qui est molle, qui fut rose et qui est briquetée. Sur cette lune coiffée de bandeaux décolorés se lève un nez gras, dévié, marqué d'empreintes de pouce. Les sourcils ne sont que des moitiés de sourcils. La bouche est épaisse, couturée, plissée. Que d'aiguilles à tricoter s'y sont appuyées et que de gerçures ont mordu la peau, quand on allait au lavoir dans les jours froids ! Gaillard n'a pas flatté la parente, il a fait mieux : regardez les yeux qu'il a copiés, les yeux qui regardent si droit. Ils sont couleur de laiton dans l'ovale des paupières chauves, et ils sont la revanche de toutes les laideurs : une lumière, une conscience, l'expression de tout un peuple de France. Pas un mensonge, pas une trahison, jamais : ils en sont fiers. Cette femme a fait partie de la nombreuse élite du devoir obscur, où les rengagements sont de tous les jours et où la prime ne se paye qu'à la fin. Elle avait la parole rude, le cœur tendre, le courage de souffrir, de

vieillir, d'attendre. Quand elle disait : « Ceci est bien », on pouvait la croire. Elle avait toujours aimé le neveu, puis elle l'avait admiré sans le comprendre, mais avec ce beau soupçon de la gloire que l'amour sait donner, et lui, l'artiste célèbre, pour la remercier, il avait fait le portrait des yeux qui n'ont jamais trompé.

XIV

L'ŒUVRE DE RENÉ MÉNARD

Je ne sais pas si c'est Dupré ou Théodore Rousseau qui a dit : « Ne faites jamais un arbre vert sur un ciel bleu. » Mais Dupré, très certainement Dupré a dit : « Qu'est-ce que nous avons pour lutter avec le soleil du bon Dieu ? du blanc de céruse et de la terre à poêle. »

M. René Ménard a retenu ces conseils ; il a baigné, dans la lumière pure des sommets, des arbres de toutes les couleurs excepté la verte : des rouges, des fauves, des bruns, des violets, et, pour faire sentir le soleil qu'on ne peut ni regarder ni peindre, il dispose volon-

tiers, au-dessus de l'horizon, des écrans de céruse, des nuages orageux, ventrus, gonflés de lumière, et qui sont, dans le tumulte des expositions, une signature à grande distance. Je les aime, ces belles tours des soirs chauds, qui recoivent, par le travers, toute la « rayée » et qui la relancent. Personne ne les a mieux bâties, tassées, dressées, personne n'a mieux rendu le calme qui est au-dessous d'elles, et qui ne va pas durer. Il les a fait monter au-dessus de la mer : on sent bien qu'elles ne s'y appuient pas, et qu'elles sont des puissances en voyage. Il les a placées à peu de distance des temples anciens, afin qu'il y eût un débat, dans notre esprit, entre les deux architectures, entre les ruines durables de ce qui fut bâti par l'homme, et la jeunesse du nuage qui se détruit et se renouvelle à chaque moment. On pourrait faire une étude, avec reproductions à l'appui, sur le *cumulus* préféré, le *nimbus* qui n'est pas rare, et le *stratus* dont il y a des images, discrètes et justes, dans les tableaux de M. René Ménard. Autant dire que c'est un beau peintre de ciels. Je connais même plusieurs toiles de lui qui ne sont autre chose que de la lumière combattante, libre ou con-

trainte parmi les brumes amoncelées. Vous souvenez-vous d'une toile petite, et que je vais essayer de décrire? Qu'est-elle devenue? Quel heureux homme l'a pour voisine? En entrant dans la salle où naguère elle fut exposée, j'observais l'attraction qu'elle exerçait sur les arrivants, même les non prévenus, même les philistins. Elle était toute blonde ; le ciel et la terre étaient blonds. Cela se nommait *le Marais*. La terre vivait à peine. Elle était pauvre, plate, vêtue d'herbes fanées, et déjà endormie à moitié, car le jour finissait. Tout son rôle se bornait à porter son ciel démesuré, qui se penchait sur elle, et l'éclairait à peine. Elle ne répondait presque plus, elle n'avait plus que des reflets, très faibles, que renvoyaient les chaumes de quelques toits, vers la droite, le sommet vague d'un buisson, l'eau d'un fossé tournant, comme des murmures balbutiés : « Bonsoir, soleil ! Bonsoir, fête dont je ne suis plus ! La fatigue et la nuit ensevelissent le monde d'en bas. Bonsoir ! Nous ne sommes plus que des petites gerbes de rayons, des pincées, des touffes expirantes. L'ombre fait sa moisson ! L'ombre nous fauche ! L'ombre nous tient ! » Mais là-haut, le ciel est encore dans la gloire. Le so-

leil, très incliné, voilé par un nuage, jette sa poudre d'or à travers l'étendue. Il semble qu'il y soit maître, car on ne voit point de place où ne pénètre et ne vibre sa belle rousseur dorée. Mais elle est prisonnière. La brume l'a saisie. Tout est clarté encore, mais pas un coin n'est pur. Les étoiles, tout à l'heure, passeront invisibles, et la nuit sera triste.

J'aime aussi la couleur des eaux que peint M. Ménard, surtout des eaux dormantes. L'un des trois grands panneaux qu'il a faits pour la Sorbonne représente l'*Estuaire de l'Odet:* deux pins au premier plan, de larges eaux vivantes, des éperons qui les coupent, et qui dessinent en profondeur trois golfes éclatants. C'est une image où l'esprit peut voler. Il ne se tient jamais en repos; il ne se contente pas d'observer les paysages, sans quitter le petit tertre, le bout de chemin, ou la branche que le peintre a coutume de dessiner et de mettre en fort relief au bas de la toile : mais il va aux lointains, l'avez-vous remarqué? Il s'y plaît, il y voyage, il se baigne dans les fleuves, il suit les sommets des collines, il fait le tour des baies qui sont indiquées seulement, et, à l'œuvre de chaque artiste, il ajoute sa part de création.

Ah ! créateurs qne nous sommes ! Le meilleur de la joie que donne une œuvre d'art au plus simple des hommes n'est-il pas dans l'activité créatrice de celui qui regarde, qui écoute ou qui lit ? Les artistes inventent la route, ils l'ouvrent devant nous : les promeneurs font chacun leur sentier. L'*Estuaire de l'Odet*, comme la plupart des toiles de M. René Ménard, nous laisse libres à l'entrée d'un domaine, et nous appelons nos souvenirs, et nos rêves, et nos désirs inassouvis de lumière et d'espace, et nous allons.

Cependant, ces belles eaux lamées, ombrées, puissantes par le mouvement et douces par la surface, je les ai vues ailleurs. D'autres paysagistes me les ont présentées, elles et leur bateau blanc, et leurs rives où les futaies bien calmes ont des reflets tremblants. Le goût des fontaines bleues est d'un poète plus rare. Je connais un tableau de dimensions modestes, sans horizon, devant lequel on peut rêver aussi : une fontaine, une mare si vous voulez, d'un azur vif en son milieu, enveloppée par la forêt, et un grand ciel d'un jaune ardent, qu'on voit entre les branches des arbres et au-dessus d'eux. Une baigneuse anime ce crépuscule,

mais d'une vie qui n'est point humaine. Elle n'est qu'une forme harmonieuse, à peine colorée, pâle entre les eaux bleues et les joncs déjà sombres. Elle appartient à cette tribu de bergers et de bergères antiques, d'ombres plus molles et plus grandes que nature, que M. Ménard mêle discrètement à ses paysages, et qui contribuent à leur enlever toute date : personnages de songe, âmes des pâturages, des pentes montagneuses ou des plages marines. Et je me rappelle encore une autre fontaine bleue. Elle formait le centre, elle était la joie, la goutte du ciel tombée en terre, d'un vaste panneau où vivaient et prospéraient quatre arbres aux rondeurs de chêne, le premier brun de feuillage, le deuxième rouge, le troisième vert-chou, le dernier d'un brun jaune, tous les quatre sur la même ligne, espacés et montant sur la colline herbue. J'ai bien médité cette toile, son ordonnance très sûre et sa couleur. J'ai compris que le peintre, usant de toute la liberté de l'art décoratif, avait, résolument, pour la beauté des contrastes, associé une verdure de printemps à des rousseurs d'automne. J'ai admiré, d'une admiration pleine, l'épaisseur de ces mousses où plongent les racines, l'in-

croyable entente des dessous recouverts, de l'humidité, du silence de cette pâture fuyante; mais tout était sauvage, trop froid, trop dur, sans la fontaine d'eau bleue, où l'esprit revient vite, dès qu'il a passé sous les branches et senti la froidure de leur ombre. Pensée de grand artiste, et qui connaît nos faiblesses, et le besoin, qui est en nous, de trouver en toute chose vue, rêvée ou écoutée, un lieu pour le repos, qui ne soit pas trop sévère.

J'aime surtout, chez M. René Ménard, l'intelligence de l'étendue. Ses œuvres les plus importantes ont une abondance de lignes simples qui suppose le sacrifice de beaucoup d'accidents; elles ont souvent des plans successifs très étudiés et harmonisés. De toute évidence, il travaille dans son atelier, d'après des notes prises en plein air. Les *Falaises de Sark* ont dû être peintes ainsi, et les *Errants*, qui sont, je crois, la première version du *Golfe* qu'on voit dans la bibliothèque de la Sorbonne, et la *Terre antique*, et les grands paysages, à demi fabuleux, destinés à l'École de droit, et tant d'autres toiles. Il subsiste, en tout cela, une part de fidélité à la nature qu'il n'est pas impossible de mesurer. Voici le paysage des

Errants. L'auteur en a rapporté de Grèce l'ordonnance générale, l'atmosphère transparente, les plans multiples, les roches nues, les collines chauffées par le soleil et qui n'ont pour forêts, pour moissons, pour fleurs, que des reflets. Un golfe terminé par une plage de sable; en avant, parmi des pierres et des débris de bois rejetés par la mer, trois hommes endormis près d'un feu; en arrière, au delà des eaux à peine ridées, des montagnes parallèles à la mer, et qui, en s'abaissant, nous laissent voir leurs voisines, plus distantes et plus pâles, voilà le tableau. On peut compter jusqu'à sept plans distincts. Le dernier, c'est un sommet neigeux, vers la gauche, la seule note ardente, avec celle du feu qui repose les errants. Eh bien! si vous parcouriez les côtes de l'Épire, si vous cherchiez le golfe, vous en trouveriez peut-être deux ou trois, entre lesquels vous pourriez hésiter. Est-ce celui-ci? Pas tout à fait. Est-ce celui-là? Je n'en suis pas très sûr. Mais tout est grec, et tout est marin. Fidélité au caractère du paysage, fidélité au tempérament de la terre, beauté faite de couleurs et de mouvements qui ne trompent point : qu'importe le reste? L'artiste a cueilli son bien

à brassées, dans cette végétation magnifique de lignes et de lumière, et il a composé sa gerbe. Il a écarté l'inutile, il a allongé une courbe, il a plié la vague au vent qui ne soufflait pas : œuvre de poète, œuvre nécessaire plus ou moins. Un romancier fait-il autrement ? Que de fois, nous tous qui voyageons, avons-nous dit à nos yeux : « Regardez bien ! Emplissez-vous, pénétrez-vous de la splendeur qui est devant vous ! Mon âme, gardez ce paysage, conservez à jamais cette minute, cette joie qui va finir ! Quand je vous la demanderai, soyez la dépositaire fidèle, rendez-la-moi, qu'elle échappe à la mort où tant de mes joies sont allées ! » Et il en est ainsi. A dix ans, à quinze ans de distance, nous évoquons la plaine de Grenade, le Bosphore, les vergers d'Aci-Reale, les pentes de l'Etna, le fjord de Bergen, ou la rade de Trondjem : et l'image reparaît, distincte de toutes les autres, ensoleillée, brumeuse, animée d'une vie qui a passé, émouvante comme à la première heure, — mais pensée par notre esprit et simplifiée par lui. Il a obscurément, sans notre aveu, en maître sûr de lui, travaillé l'image de nos yeux. De l'infini détail que nous avons perçu, il a, au même

instant, dégagé l'essentiel. Quand nous nous souvenons de la nature, elle nous revient en composition décorative.

M. René Ménard est un très grand artiste.

XV

MONSIEUR INGRES

Pour tous les amateurs de couleurs, le mois de mai est toujours un beau mois. On expose, à Paris, des kilomètres de peinture. Partout on paye, et partout la foule vient. Elle vient avec son goût qui n'est pas sans mélange, son aplomb, son caquet qu'il faut subir, ses mots usés, ses mots jolis, rares comme des sous neufs, ses comparaisons faciles, sa grande préoccupation de l'accessoire, et finalement son jugement sûr, qu'elle exprime par son air de plaisir ou de morne abattement. Pensez-vous que la chaleur l'incommode ? Non pas, et l'expo-

sition, pour plusieurs, est un bal où l'on parle moins du théâtre, mais plus de la patine, du nacré, de l'envolée, de la patte et de la vision très personnelle. L'esprit n'en est pas absent, ni l'amertume, ni l'amour. Cependant, les femmes elles-mêmes y recherchent la profondeur. Elles savent qu'il ne faut pas sortir de là sans quelque admiration passionnée, qu'on commence d'exprimer par des paroles, très peu de paroles, sérieuses, banales, impuissantes, mais achevées par un geste. Regardez les mains des promeneurs : nulle part elles ne se lèvent autant, ni si haut. Le signe de l'infini leur est familier. Entre ces belles minutes, il est permis d'être soi-même. La nature a ses droits, elle a ses cris. Une de mes cinq cents voisines passantes, — je crois que c'était devant le portrait de madame Mottez, par Ingres, — contempla ces bandeaux sans crêpés, sans retroussis, parés seulement de leur ligne et de quelque reflet, comme un pré sur une pente ; elle devint grave, méprisante, indignée, et elle dit : « Qui veux-tu qui résiste à des modes comme cela ? » Ingres, madame, et les très grands dessinateurs.

J'ai entendu cette parole, une année passée,

un jour de mai, dans la galerie Petit, où étaient exposés deux cent cinquante tableaux ou dessins de « Monsieur Ingres ». Il y a des expositions dont il est permis de parler longtemps après. Je n'approchais pas de celle-là sans respect. Ce chef d'école, maître d'école aussi, avait rempli son temps du bruit de ses principes, de son obstination et de ses inimitiés. On le redoutait même en l'admirant. J'ai connu des gens qui l'ont connu. Ils lui donnaient du « monsieur », bien qu'il fût mort depuis longtemps. Ils mettaient, dans les éloges qu'ils faisaient de lui, une passion didactique, raisonnante, impérieuse, et leur animosité contre Delacroix, pour s'être amenuisée, n'avait pas disparu. Ils m'avaient imposé leur déférence. Je n'étais pas non plus sans quelque préparation à aimer le maître imagier. Qui a pu voir *Stratonice* et ne pas garder au cœur une émotion languissante, et pareille aux émotions que laissait un roman de Walter Scott, savant dans le détail et qui n'omet pas une broderie aux robes des suivantes, pas une marche de marbre, pas un tapis, pas un trophée pendu aux murs? Les musées, quelques expositions partielles, les collections particulières, permettent à tous

d'avoir une idée de la manière d'Ingres. Les livres racontent les luttes, les succès, les défaites, les jugements des contemporains, les projets et la mort. Mais l'œuvre, c'est la vraie vie d'un artiste, son témoin permanent. Le lecteur qui prend la peine, ou la joie et la peine à la fois, de lire dix volumes d'un écrivain, ne le juge plus d'après des documents étrangers ou des souvenirs. Et de même, l'amateur qui a vécu une heure parmi cent tableaux rassemblés d'un peintre, ne s'en retourne pas aussi pauvre chez lui. Il emporte quelque lumière nouvelle, qui était dans les choses et qu'il a recueillie.

Je n'ai pas la prétention de refaire ce que d'autres ont si bien fait, avec une érudition et une autorité qui dépassent les miennes. Je veux dire seulement trois observations, trois souvenirs d'un promeneur attentif, qui va dans les musées, ouvrant les yeux, ouvrant son cœur, comme s'il était dans la campagne, et qui attend que les murs parlent, comme parlent les plaines, les montagnes, les eaux violentes ou calmes, et le soleil illuminateur, de qui tout dépend.

Et d'abord, les tableaux d'Ingres ne donnent pas l'impression de la vétusté. Ils ont baissé

de ton, mais pas beaucoup. Leur fraîcheur vient de leur dessin et de la simplicité de leurs lignes. On se demande s'il a jamais fait autre chose que d'admirables dessins, les uns coloriés, les autres non. Sa couleur n'émeut pas, elle n'est qu'une accompagnatrice de plus hautes harmonies, et l'on sent bien qu'il en fut ainsi dès le début.

Cela devient évident, si l'on compare l'original avec les reproductions photographiques. Ingres est assurément un des peintres que la photographie ou la photogravure diminue le moins. Ouvrez le beau livre publié par M. Henry Lapauze ; cherchez les pages où sont reproduits les portraits, rudes et magnifiques, du peintre, celui de la *Belle Zélie*, ceux de madame Panckoucke, du sculpteur Lorenzo Bartolini, du jeune de Lauréal, même de M. Bertin : le meilleur de la beauté de la toile a passé sur le papier.

Je m'étonne encore du peu d'importance que cet illustre portraitiste donne à la ride, à la verrue, à l'usure, à tous les labourages que font les années dans la chair des vivants. Ingres, qui était peu coloriste, n'était qu'à demi sculpteur. Il est sauvé par le trait. Il a

été et sera glorifié par la proportion, le contour, le sentiment vif de la jeunesse et de la grâce féminine, la sûreté dans le tracé de l'ovale, le goût des plis qui tombent bien, des yeux un peu agrandis, des mains toujours éloquentes, et, en somme, par tout ce qui peut vivre du tempérament grec dans des veines françaises.

En quittant « Monsieur Ingres », je me souviens que j'allais souvent visiter, dans la salle du Jeu de Paume, une autre exposition, celle des grands et des petits maîtres hollandais, et que je revenais chez moi en comparant France et Hollande. Pour la patience, je donnais le prix aux Hollandais. Ils ont fait de solides œuvres où rien n'est négligé, et ils ne peignent pas de beaux hommes, ni de belles femmes, ni des paysages étonnants : mais, mon Dieu, que tout cela est vrai, et quelquefois profond ! Je veux bien qu'un portrait soit intéressant, quand on peut dire au personnage : « Vous êtes un homme arrivé ; je devine ce que vous êtes et qui vous êtes, si votre amitié est souhaitable, votre parole sûre, votre esprit clair ou fourbe, et s'il faut me réjouir ou non, lorsque je vous rencontrerai. » Mais les meilleurs artistes de

Hollande nous mènent bien plus loin : ils racontent le passé, et les chemins nous sont connus, que tant d'artistes ne savent pas voir, ces chemins et ces secrets dont la fatigue est écrite en nous. O mes chers Hollandais, vous n'êtes pas éblouis par le rang, la richesse, le charme même de vos modèles. Vous les vieillissez tous. Vous savez, et vous le faites bien voir, que les joues, le front, le menton d'un homme de trente ans ne sont pas exprimés par ces glacis bien nets qui ne conviennent qu'à la première jeunesse ; votre œil découvre les petites ruines commencées, celles qu'on peut attribuer à la pensée, les moindres le plus souvent, et les autres ; vous aimez les fortes griffades de la lumière sur le bout d'un nez, sur les pommettes, sur un bouton de métal et la garde d'une épée, mais vous ne croyez pas avoir tout dit quand vous les avez notées et rendues éclatantes; vous poursuivez le jour jusqu'aux replis des étoffes et jusqu'au fond des chambres, et il n'y a pas de noir en vous, parce qu'il n'y en a pas dans la nature. Vos tableaux sont devenus, étant chargés de siècles, d'un blond vert ou d'un blond roux que vous ne pouviez prévoir ; mais rien n'efface des harmonies

bien établies. Il arrive même que le temps les respecte entièrement. Tenez : un des paysages de cette exposition, une grande scène de patinage, de Van der Neer, avait gardé tout son duvet de jeune tableau. On y voyait du rose, du rose de Hollande, un ciel fleuri de longues bandes de glaïeuls. Il en tombait des reflets jusque sur les voisins. Quels frais coloristes vous étiez! Et puis, nul après vous n'a mis tant de mouvement, ni tant de légèreté, dans des ciels plus étendus. Vous êtes, dans l'universel concours, les premiers en nuages et les premiers dans la préparation du roman.

XVI

L'ŒUVRE D'HENRI LE SIDANER

Entre l'automne et le crépuscule, il y a bien de la fraternité. Jamais les hommes n'épuiseront la couleur, ni la splendeur, ni la tristesse, ni les présages de mort et de résurrection de cette saison de l'année et de ce moment du jour. Les yeux qui ont beaucoup regardé connaissent la richesse de l'heure tardive, mais un peu seulement. Il faut une si longue intimité, tant d'attention, et d'amour, et de chance heureuse ! Je crois que le silence est nécessaire aussi. Peut-être avez-vous observé la décroissance de la lumière et l'entrée, dans la

nuit, du monde familier : les arbres du jardin ou du parc, les fenêtres d'en haut, les toits, les cheminées, la girouette. Mais la lumière a des retours, des haltes et de si longs adieux aux murs de nos maisons ! Le soleil s'est couché par temps clair. Vous êtes seul, au rez-de-chaussée, dans la maison de campagne où vous passez quelques semaines ou quelques mois de vacances. Les allées, ni les corbeilles de fleurs, ni les pierres du perron, rien de ce qui est proche n'a perdu son éclat. Le rouge des géraniums n'a pas baissé de ton. A cause des rayons dont tout le ciel est plein, les choses conservent, un peu de temps, l'aspect qu'elles avaient dans le vif du jour. Tout à coup votre regard, qui s'était levé vers les arbres, s'abaisse : le sable de l'allée est devenu d'un mauve très net, les marches du perron sont mauves. Et cependant, dans les profondeurs infinies, là-haut, où la vie lumineuse s'est retirée, l'atmosphère est toujours la même, dorée, si pure qu'il semble qu'on y voie foisonner, se mêler et se briser, comme de la paille emportée par le vent, tous les fils ténus de la lumière. Comment cette belle ombre transparente est-elle tombée ? Comme elle

donne raison aux peintres qui voient l'ombre presque toujours violette! Cela dure un quart d'heure au plus. Si vous sortez alors et que, du milieu du jardin, vous regardiez la maison, de quelle sérénité la voici enveloppée ! Elle seule, parmi les massifs décolorés et les verdures ternies, elle retient la lumière finissante. Ses lignes ne sont plus dures. Son âge disparaît, avec ses taches, ses lézardes, ses trous. Elle devient une image embellie d'elle-même, un portrait d'aïeule, et tout ce qu'elle enferme de pensée resplendit. Ne fût-elle qu'un abri contre la nuit et le froid, son intimité, son rôle de défense et d'amour, son histoire, nous sont montrés avec une telle évidence, qu'il est difficile de ne point s'émouvoir secrètement. Dans cette lumière de fin de jour, les pierres sont comme glorifiées. Elles perdent, à nos yeux, leur pesanteur; elles font partie d'une décoration légère, à peine matérielle, dont elles forment le motif principal; elles sont toutes rayonnantes et comme gazonnées d'une clarté qui semble sortir d'elles et qu'elles restituent à la nuit. Voyez les arêtes des toits, des corniches, des fenêtres : elles ont une mousse d'or. Les

vitres, non pas toutes, mais quelques-unes sont lamées d'argent. Et c'est de l'or qui se dissipe et de l'argent qui s'efface. Encore une période de temps assez courte, et la nuit sera faite. Quelqu'un allumera la lampe, on fera flamber le feu d'une cheminée. La maison n'aura plus cette beauté d'un moment. Mais elle fera envie à ceux qui passent. Ils diront, sans savoir : « Quelle paix derrière ces murs, quel repos, et comme je serais bien, dans la salle du bas, près du foyer d'où s'échappe la grande gerbe rousse, inégale et tremblante ! » Que de désirs s'en vont vers les fenêtres vivantes et veillantes dans l'ombre !

Nous avons un peintre qui a bien exprimé, avec vérité, avec de belles couleurs justes, cette poésie de la maison et du jardin au crépuscule. Il a fait, d'après ce modèle infini, plusieurs chefs-d'œuvre : il peut en faire beaucoup d'autres, sans se répéter. Bien souvent, devant les paysages de M. Le Sidaner, je me suis dit : « On ne commence pas, en art, par le difficile et par l'original ; il n'est pas possible qu'un peintre, qu'un poète comme celui-ci ait découvert, dès sa première jeunesse, la lumière et la plénitude de sens du crépus-

cule. » Et, en effet, m'informant, j'appris que ce fils d'un capitaine au long cours, ce descendant de marins de Bréhat, né à l'île Maurice, était venu à dix-huit ans à Paris et qu'il était entré dans l'atelier de Cabanel. Cabanel et le crépuscule, cela fait deux. L'élève avait naturellement, nécessairement peint des personnages, et il avait essayé de mettre en eux le rêve qui était en lui. Mais le moyen d'expression n'est pas le même pour tous : il y a des hommes qui sont nés pour faire parler les maisons. Je crois que M. Le Sidaner eut le sentiment de sa destinée pendant un long séjour qu'il fit à Étaples. Là il se mit à peindre des études de jardins, de rues désertes, de boutiques, de façades aux volets clos et de façades aux volets ouverts, et il s'aperçut que ses pierres vivaient. L'ayant compris, il alla passer dix-huit mois à Bruges, il connut Venise, il aima Chartres et Versailles encore mieux, et il trouva, dans l'Oise, un village tout plein de l'ancienne France, c'est-à-dire de la France de toujours, et qui s'appelle Gerberoy. Il y travaille, il y règne, il glorifie Gerberoy, et les deux noms sont devenus célèbres ensemble.

Vous qui avez comme moi l'esprit curieux

de peinture, amateurs, qui visitez les expositions et revisitez les musées, fermant à demi les yeux quand la toile est jolie, collectionneurs d'émotions et de souvenirs, contents du jour où vous avez découvert un poète, nous nous rappellerons, si vous le voulez bien, plusieurs des belles images dont nous a réjouis M. Le Sidaner.

Voici le *Pavillon dans le jardin*. Il est massif et bien ouvert, et il a un long toit. Il occupe la gauche de la toile. Il est là parce qu'il faut que l'homme ne soit pas absent. Et cependant on ne voit personne à la fenêtre et personne dans l'encadrement de la porte. Comme il est bien coiffé, ce pavillon! Avez-vous remarqué que nos constructions modernes n'ont presque jamais une coiffure qui leur va? J'aimerais bien, si j'avais les connaissances techniques nécessaires, écrire un chapitre des toits, montrer la beauté de lignes et aussi le « confortable » de plusieurs et notamment des toits longs à pente elliptique, l'incroyable diversité et personnalité des toits de pignons, des toits de tourelles, des toits pointus, des toits renflés comme des panses de navires, et les trésors de charpentes qui portent

ces pentes de tapisseries bleues, ou de tapisseries rouges, que le soleil, la pluie, le vent et le temps vont orner de dessins nouveaux. Le toit de M. Le Sidaner est pointu, à angle vif d'abord, qui s'élargit bientôt. A droite de ce pavillon, qui est au deuxième plan, et sur toute la longueur de la toile, il y a le jardin, des gazons enveloppés de rosiers en cordons, d'autres rosiers en portiques, des massifs droits bordés de buis, une balustrade étincelante au soleil, et, formant le fond, des cimes aérées et claires de peupliers. L'heure est l'heure dorée; les roses sont innombrables : c'est merveilleux, tout ce qui peut tenir de France dans un arpent de terrain!

Voici un tableau qui appartient à lady Colin Campbell, et que M. Le Sidaner a appelé : *La petite épicerie.* Nous avions déjà le petit épicier de Montrouge : je préfère le cadre villageois de cette modeste boutique, située au fond « du mail », à l'angle d'une rue déjà remplie par l'ombre. De l'autre côté de la rue, en façade également, bordant le mail, un grand portail vert, cintré, qui ne doit pas s'ouvrir souvent, et une maison aux toits de tuiles et aux volets verts, continuent la ligne droite

prescrite par l'édilité, et, en avant, nous avons un large morceau de la promenade publique, une dizaine d'ormes dont nous ne voyons que les troncs et les premières branches presque dépouillées, un banc qui attend, un sol jonché de feuilles. Ces feuilles tombées, celles qui tremblent en l'air, le rouge orangé des briques de la porte et des tuiles des toits, donnent au paysage ce ton de cuivre qui est celui des bois quand le jour diminue. Comme il est juste, aucun passant ne traverse le mail. Les espaces déserts appartiennent à la brume, à l'ombre couleur de vieille pourpre qui s'allonge derrière les troncs d'arbre, au bruit obéissant des derniers coups de marteau, des volets qu'on attire, des chaînes d'un limonier qu'on dételle et qui traînent sur le pavé. Mais dans la petite épicerie, deux points de lumière, et leurs reflets mettent de l'âme humaine, et la toile est vivante. Ce sont les deux becs de gaz « papillon » du commerçant qui n'attend plus de client, à une heure pareille, mais qui doit aux usages, à son crédit, à son honneur, d'éclairer la boutique. Ils ne font point d'esclandre. On dirait deux feuilles d'orme un peu mieux éclairées que les autres et traversées de soleil. Cela suf-

fit, vous dis-je. L'épicier et sa femme, retirés évidemment dans l'arrière-boutique, rangent, déplacent, replacent, baguenaudent et se plaignent du mince profit. La fille et héritière de la maison à la porte cochère veille, non moins sûrement, derrière la fenêtre; elle achève un ouvrage au crochet, un châle de laine qui la tiendra chaude aux premiers froids. L'habitude mène ses doigts. A quoi bon allumer la lampe? Et dans la rue, dont on n'aperçoit que l'entrée descendante et tournante, deux femmes, je le devine, montent en ce moment même; elles ne sont plus jeunes; elles assurent leurs pieds chaussés de feutre sur le pavé humide. La plus vieille dit : « Oui, ma petite dame, on a vu passer des oies sauvages. Ainsi!... » La nuit sera claire, froide, mouillée; le village va s'endormir dans le brouillard transparent qui tuera les buissons et laissera voir les étoiles.

Voici la *Place de Gerberoy*, avec l'église au milieu, si je ne me trompe, en éperon, deux rues qui font la fourche aux deux côtés, le sol et les toits couverts d'une neige nouvelle, parfaitement blanche, et dont le peintre a rendu sensibles aux yeux l'épaisseur, la mollesse et la bonne envie de fondre. Voici l'*Évêché de*

Chartres, à la porte de l'église, et deux architectures de deux siècles si différents, mais qui ne s'offensent pas, et qui sont parentes dans le respect de la ligne. Voici le *Béguinage*, — celui de Courtray, je suppose; — l'*Escalier* où danse la poussière des maisons habitées; la *Petite place à Richelieu;* la *Maison au bord de l'eau*, la maison qui a une longue histoire, et qui est là, solide, les assises goémoneuses, mais bien blanche de façade, cossue, recevant, par ses quatre fenêtres, la lumière nette du ciel et le reflet de l'eau qui court. Œuvres de bel artiste, toutes celles-là que je viens de nommer; œuvres qui ne sont pas commandées par la mode, mais que l'émotion désignera aux hommes, indéfiniment.

On m'assure que M. Le Sidaner est tenté par les nuages, et qu'il essaye de peindre le printemps, l'été, le soir, la pluie, le vent, la neige, avant qu'ils aient touché terre. Je le comprends. Il n'a pas que les yeux, il a le cœur qu'il faut pour y réussir. Mais je le prie, quel que soit son bonheur dans cette belle recherche des sources de lumière et de leur premier champ, de ne pas oublier nos maisons, nos jardins, nos vergers, nos rues tranquilles de



villages, les palais de Venise ou les châteaux de France, toute la matière où vit un peu de pensée humaine. Nul mieux que lui, nul peut-être aussi bien, n'a fait le portrait de nos habitations et exprimé leur physionomie. Ses tableaux sont pleins de confidences et de conversations. Et n'est-ce pas une merveille, et bien mystérieuse, qu'il y ait ainsi quelque chose de sacré dans les pierres et les herbes qu'ont touchées les mains des hommes, qu'ont ordonnées les âmes des hommes?

XVII

TROIS PEINTRES DE LA BRETAGNE

Que de cœurs elle a pris, que de cœurs elle a retenus, cette Bretagne intime et mouillée! Beaucoup lui sont venus qui avaient été formés loin d'elle.

Des trois peintres dont je vais parler, Lucien Simon, Charles Cottet, André Dauchez, le premier et le dernier sont Parisiens, le second est né en Savoie. Ils ne sont de Bretagne que par le libre choix, par l'esprit pénétrant, par l'œuvre qui s'allonge derrière eux.

Leur œuvre principale est, en effet, bretonne, inspirée par un amour profond et presque toujours judicieux de la Bretagne. C'est le por-

trait de la race qu'ils ont voulu faire, ou celui des champs qu'elle habite et de la mer où elle voyage. Ils continuent, pour leur part et selon leur âme, la série des imagiers, des peintres, des sculpteurs de calvaires, des écrivains, des sonneurs de biniou, que la belle province légendaire attache à son service : poètes qui ne se tairont pas tant que la lande fleurira, tant que la mer sera triste sur les grèves et dans les yeux des femmes.

La Bretagne, en retour, leur a fourni cette richesse d'art de moins en moins commune des caractères, et qui ne sont pas de comédie. Elle n'est pas toute, mais elle est reconnaissable et vivante dans cette *Procession* qu'on peut admirer au musée du Luxembourg. C'est une de ses tribus qui est là ordonnée, éclairée et chantante. Que nous sommes loin des mièvreries ordinaires ! Quelle rudesse ! Comme ces marins, ces chantres, ces prêtres, ces enfants portés sur les bras des mères sont bien de la même race, tous différents et tous apparentés ! Je ne puis regarder cette peinture toute en relief sans songer à un maître espagnol qui aurait le cœur français.

Il me semble que je n'ai pas laissé passer

un seul mois de mai sans rendre visite aux tableaux qui ont suivi celui-là : femmes agenouillées dans les églises, lutteurs, baigneuses, foules accourues pour les pardons et qui suivent, dans le vent, les chemins tordus des falaises, pèlerins et pèlerines vêtus d'habits éclatants et qui mettent de la lumière dans le paysage. M. Lucien Simon colore par plaques dont chacune est d'une justesse de ton parfaite. On pourrait dire qu'il colore en ton majeur. Je vous engage, pour votre joie, à contempler et à retenir dans vos yeux cette couleur œillet de dune qu'il a saisie à merveille, et qui ne dure qu'un moment, lorsque passe une fille de Bénodet ou de Concarneau, et que le soleil veut bien paraître et donner toute la vie aux moires d'un ruban. Même exactitude des mouvements. Souvent ils ne sont qu'indiqués, mais pas d'erreur dans l'essentiel. Les Bretonnes de M. Lucien Simon sont joufflues et engoncées. Il y a, parmi elles, des demi-sauvages, et je sais que le modèle, ici encore, a été bien étudié, et que l'alcool alourdit la race, et qu'il va la détruire. Cette *Famille en deuil*, exposée au Salon de 1913, nous montrait l'art de ce coloriste passionné, — un des premiers

de ce temps, — l'intensité de vie qu'il peut donner à ses personnages : (voyez surtout la petite fille aux cheveux pâles), l'attitude pesante et naturelle qui est la leur, et comment, enfin, la Bretagne apparaît à ses yeux. Il ne demande pas à ses modèles de se composer une physionomie en accord avec une idée préconçue, et il ne modifie ni un trait de leur visage, ni le caractère de l'atmosphère ; mais il se plie lui-même à l'ordre de son regard, il peint ce qu'il voit, il est probablement le plus réaliste des peintres contemporains. Et cela surprend un peu, quand on connaît l'homme, qui est de haute culture, de mentalité raffinée, capable de toutes les nuances et armé, visiblement, du don d'invention. Mais cette surprise ne doit pas durer. Elle est fondée sur une erreur. La fidélité à la nature, l'effacement aussi complet que possible de la personnalité de l'artiste, l'austère surveillance qui empêche le rêve de transformer la vision, tout cela peut se combiner avec la plus riche sensibilité. Celle-ci alors, obéissante et disciplinée, contrainte à prouver sa puissance en devinant l'âme d'autrui, ne met plus dans le portrait des personnages et des choses que l'es-

prit qui se cachait en eux. En feuilletant un album de photographies d'après les tableaux de M. Lucien Simon, un homme qui a des yeux peut dire sans se tromper : « Voici un Breton qui a voyagé, » et, plus loin : « Voici un Breton qui n'est ni un marin ni un terrien : il est marchand. » Et le mérite ne sera point à celui qui établit ainsi l'état civil des modèles de M. Lucien Simon, mais à l'artiste dont l'esprit a pénétré, dont la main a su reproduire, avec tant de justesse, les signes de la profession dans le visage des hommes.

Le poète n'est point ainsi dissimulé chez M. Charles Cottet. Il se montre, il vient à nous, il a de belles histoires à nous conter, des histoires tragiques presque toujours. Il a rapporté des poèmes d'une grande richesse, tantôt d'Espagne et tantôt de Constantinople, d'Égypte ou de Venise. Et j'ai été stupéfait, je m'en souviens, de voir quelqu'un renouveler pour moi, et magnifier, et fleurir d'une fleur inédite les lagunes de Venise fatiguées de reflets. Un matin, je ne sais plus dans quelle salle d'exposition et je ne sais plus quand, je vis danser en rond des voiles de tous les

pourpres, marquées du signe du croissant ou de celui de la croix, et partout transparentes et plongées tout entières dans l'ardeur du soleil. On n'apercevait pas San Giorgio Maggiore, pas une colonne du palais ducal, pas même un tronc de sapin enfoncé dans la vase. Et Venise était là, pourtant. Quelle belle puissance d'art! C'était Charles Cottet qui avait vu la lumière de Venise avec des yeux nouveaux. Et j'ai reconnu de même, un autre jour, la cathédrale de Ségovie, plus belle qu'un nuage, au-dessus de la ville qui est rose, au-dessus des peupliers qui ont l'air de cyprès. Mais beaucoup de tableaux de Cottet racontent la Bretagne, et l'un des plus connus, le grand triptyque du Luxembourg, associera toujours les deux noms du modèle et du peintre. Ce repas d'adieu, qui occupe la place du milieu, est composé comme un roman : chacun des personnages a son caractère nettement marqué, son rôle principal ou épisodique, dans un drame qui n'est pas représenté et dont l'image est partout présente, même dans la pauvre joie courte des fiancés de la mer. Tout est raconté et tout a été vu. Il y a du récit dans cette autre peinture dont vous devez vous souvenir : le corps d'un marin,

noyé depuis des jours, est apporté sur une civière. Les parents, les camarades de pêche sont penchés tout autour; le port de l'île de Sein s'en va en profondeur, les maisons, les quais, les barques, l'eau s'y trouvant mêlés et harmonisés, tandis qu'à droite de la toile un groupe compact de hautes voilures, rouges et brunes, encadre la scène et la domine comme une futaie d'automne. De même, il me semble qu'on écrirait une nouvelle, après avoir un moment médité l'un des tableaux plus récents de M. Cottet : *les Femmes du village se lamentent autour de leur église brûlée*. Le village est ce port de Camaret, dont M. Cottet est un fidèle ami, où je l'ai rencontré, il y a de longues années, à *l'hôtel de la Mer*, et l'église dévastée était dédiée à Notre-Dame de Rocamadour. Partout, avec des moyens de peintre, avec un art sobre et sûr, et un vif sentiment de la couleur, cet artiste peint des paysages ou des groupes dont la signification lui est d'abord apparue, comme à un poète. Je connais peu de marines aussi dramatiques que les siennes. Non qu'il ait cherché à représenter un bateau parmi les grandes houles, la tempête déchaînée, les vagues ricochant sur

les rochers : il lui suffit, pour angoisser, de ce calme effrayant, qu'il a observé mieux que personne, et qui précède l'orage. La mer est alors, sous le ciel fuligineux, toute plate, et d'un vert où il y a du sable. Les profondeurs sont remuées, la surface attend le vent, et le vent est à l'horizon : demain, les journaux raconteront qu'il y a eu mort d'homme. Mêmes sobres moyens, même effet, dans un tableau au bas duquel M. Cottet a écrit au pinceau : *Douarnenez, dimanche matin.* Les nuages sont noirs au-dessus du port; toute la lumière est dans la façade, merveilleusement épaisse, d'une maison dont on touche le crépi blanc, et dans les voiles pendantes, qui donnent une belle note rouge; mais ce rouge et ce mortier ne sont là que pour souligner la valeur du vert lisse, du vert trouble de la mer contrainte entre les quais. Nous sommes à l'abri; mais là-bas, au large, nous en sommes sûrs, l'Océan est déchaîné. Et la tache qui parle ainsi est large comme la main.

L'œuvre de M. André Dauchez, très différente de celle-là, n'est pas d'une puissance moindre. Des trois peintres de la Bretagne que

j'ai groupés dans cette note, il est le seul qui soit exclusivement paysagiste. Par le dessin, par l'inspiration réaliste, ou mieux par l'attention prêtée à la seule nature, il appartient à la même école que M. Lucien Simon. Comme lui, il a principalement étudié le pays bigouden, qui s'étend de la rivière de Quimper à Audierne. L'incomparable Odet, ses lacs encerclés de futaies, remplis par le flot et aux deux tiers vidés par le jusant, ses détours, puis, en opposition, la région aride de Penmarc'h, les longues étendues plates et les pauvres maisons espacées dans les champs de pommes de terre, que terminent des pointes de roches; la récolte du varech sur les grèves; les villages de pêcheurs, formant une dentelure très légère, tantôt sur le ciel et tantôt sur la mer; les routes bordées de ces sapins qui connaissent la misère, je veux dire la dure condition des racines dans le granit et des pauvres têtes chanteuses dans la tempête : voilà les sites et les scènes qu'il affectionne. Rien de mieux établi que son terrain raboteux. Le relief des champs, celui des grèves de sable, les moindres pentes, les chemins qui s'enchevêtrent sur les falaises ont été d'abord dessinés

par l'artiste, d'un trait appuyé. Les lignes ne sont pas longues, en général, dans cette Bretagne où la pierre se lève et interrompt la courbe des terres, des landes ou des plages. Il faut voir, dans les dessins à la mine de plomb et dans les eaux-fortes de M. André Dauchez, — qui est un excellent aquafortiste, — quelle physionomie personnelle donne une semblable étude à des solitudes qu'un artiste moins sûr aurait négligées. Le corps des arbres, leur geste presque toujours inattendu, leur air de révérence, d'effarement, de révolte ou de douleur, ne sont pas dessinés avec moins de sympathie. S'il y a un mur au premier plan, ou un rocher, ou une motte, vous pouvez être certain que le contour en sera net, et même un peu sombre. Il m'est arrivé de penser : « Les ombres de M. André Dauchez ont une vigueur qui dépasse peut-être la force. Je les ai regardées, dans la nature, et je ne les ai pas trouvées aussi noires. J'en ai vu d'infiniment légères, et d'autres, selon l'heure et la saison, qui n'étaient que de la lumière sans éclat, d'une nuance imprévue, coupant une lumière éclatante. » J'éprouvais un regret. Mais voici,

depuis plusieurs années, que cette rudesse s'atténue et que la vie, qui était tout autour, pénètre même les ombres. Les ciels sont très souvent lumineux. M. Dauchez sait à merveille que les grands ciels sont nécessaires aux paysages mélancoliques. Nous ne sommes pas dans les vergers qui se suffisent à eux-mêmes. Je crois même qu'il y a un blanc breton et qu'il en a saisi le secret. En tout cas, il y a les beaux effets des nuages d'orage, immobiles et assis comme des tours sur l'horizon, ou qui montent dans l'espace, et les brumes presque toujours mêlées à ces grands rassemblements, et les pluies diagonales, et les rayons traînant sur les lointains. Chez un de mes amis, je vois un des paysages les plus étendus qu'ait peints M. André Dauchez : des côtes basses, déchirées, formant plusieurs baies, un ciel immense, des nuages amoncelés en deux armées qui vont se heurter, la mer sombre, mais, vers l'horizon, une grande rayée de soleil qui tombe et met dans une gloire les maisons toutes petites, bâties sur une pointe, exposées au péril de la mer et de l'orage. C'est d'une vérité et d'une beauté parfaites. L'étendue, l'apparente pauvreté, le coup de soleil éblouissant sur les

lointains, rarement la paix : j'aurais deviné le pays sans qu'il me fût nommé.

Et je voudrais maintenant m'adresser à ces trois peintres de la Bretagne et leur dire : « Vous avez peint surtout la Bretagne du sud-ouest, ses rudes côtes et ses rudes gens; faites-nous le portrait de toute la Bretagne. Si vous vous promenez dans Quimperlé, dans Scaer ou dans Auray; si vous remontez vers Lannion et Perros-Guirec, — et en combien d'autres villes et villages! — vous trouverez des tribus celtiques dont le visage s'est conservé très fin, des tailles minces, une espèce de gaieté, un art de bien marcher, et, chez beaucoup d'anciennes, des yeux transparents, où se reconnaît la gravité et aussi la douceur de l'habituelle méditation. Elles sont dignes d'être illustrées par vous. Et de même, les terres sont variées. Que j'aimerais à voir M. Cottet ou M. Dauchez peindre ces fermes de l'intérieur, qui ont encore leurs linteaux de granit, leurs portes cintrées, leur seuil du seizième siècle et, comme un château, leur futaie d'ormes toute proche! Quelles trouvailles ils feraient le long de ces chemins qui s'amusent à courir la campagne! Je voudrais que des

peintres puissants, comme ceux-là, fissent le portrait des ajoncs au printemps, qui ont tant de fleurs pour une racine, et tant de vernis sur chaque fleur, tandis que la branche et l'épine restent ternes. Si je les rencontre, ils me montreront d'abord les paysages qu'ils aiment, et j'apprendrai beaucoup. Puis, s'ils le permettent, je les conduirai, au nord, au sud, dans les coins de pays qui ont mon amitié. Nous visiterons la lande de Fréhel; des villages perdus dans des forêts si anciennes que la barbe des sapins y tombe jusqu'à terre; des ravins que comble jusqu'aux bords la verdure des hêtres, ouvrant sur une plage leurs cinq nefs ogivales; de vieux moulins de la mer qui tournent encore à la marée; des pentes de blé noir descendant et montant entre les genêts; la région des plateaux, là-bas, où j'ai cru voir, en été, que les lointains de Bretagne ne sont pas bleus, mais d'un violet fané, couleur de deuil. Alors, s'ils demandent à connaître la Montagne noire, nous chercherons ensemble la table de granit, si haut perchée que le voyageur, pareil à celui qui gravit l'Etna, lorsque le temps est beau, aperçoit les trois mers.

XVIII

LES PORTRAITS DE CEUX DE LA GUERRE

Comme la guerre allait finir, j'ai tenté de dire à ceux dont c'est l'art et le métier de faire des images à la ressemblance des hommes :

Voyez : l'homme de guerre n'a pas encore son portrait. Paul Bourget a drôlement donné ce titre à une de ses nouvelles : « La dame qui a perdu son peintre ». Je crois, en vérité, que la même aventure est arrivée à l'armée, c'est-à-dire à nos fils, à nos frères, à toute une France qui doit cependant passer à la postérité tout entière, corps et âme, et n'être pas célébrée seulement dans les livres, mais revivre dans les

dessins, les peintures, les bas-reliefs, les gravures, les médailles des artistes.

Les livres ne manquent pas. S'il n'en est pas de définitif, et pour cause, on trouve tant d'histoires fragmentaires de carnets de route, de récits, de méditations, de poèmes militaires, que le nombre seul des volumes, à qui les compterait, annoncerait déjà la grandeur de l'époque. Des centaines d'hommes, qui n'eussent point écrit en d'autres temps, ont raconté ce qu'ils avaient vu. Observez qu'ils ne se sont point vantés, et que c'est un des traits de cette littérature. Officier de troupe ou soldat, chacun s'est senti si peu de chose dans la bataille démesurée, qu'on n'a pas osé parler de soi, et qu'un des plus forts instincts que nous ayons a été refréné. On a parlé du régiment ou de la compagnie, de l'honneur, du courage des voisins, des souffrances de tous; on a rapporté des anecdoctes ou des mots qu'on croyait dignes de vivre. Nous avons, dès à présent, nos soldats de la Grande Guerre racontés par eux-mêmes. Les très rares livres qui détonnent, dans cette littérature, démontrent seulement l'infirmité de certains esprits, qui ne voient que le mal dans l'imparfait, et

nient ce qui les dépasse. L'âme du combattant, aux diverses périodes de la guerre, n'en sera pas moins claire pour l'histoire qui jugera.

Si on voulait un supplément de preuve, n'aurions-nous pas ces millions de lettres, écrites, sans apprêt ni menterie d'aucune sorte, par les fils à leurs parents, par les frères à leurs frères ou sœurs, par les maris à leurs femmes, lettres conservées dans les familles, publiées parfois dans les journaux, analysées en partie dans des rapports militaires qui pourront être consultés plus tard. Le portrait moral de nos soldats est donc dessiné : il est, du moins, à l'état d'ébauche très nette, dans l'album gigantesque tenu à jour par tout un peuple : quelques barbouilleurs inévitables ne gâteront pas l'image.

Mais le portrait physique ! Vous l'avez sans doute cherché, comme moi, dans les revues, dans les journaux illustrés, dans les expositions. Combien de bonshommes dessinés ! Le nombre est infini des croquis publiés, et souvent on ne peut qu'admirer la justesse des mouvements, l'habileté de la composition, son sens drôle ou tragique : mais les visages,

sont-ils assez sacrifiés ! Tantôt on nous présente, comme portraits de combattants, des têtes de civils coiffés de la bourguignotte, et qu'on voudrait faire passer pour guerriers, parce que la barbe est hirsute et la pipe très fumante ; tantôt des rébus d'atelier, et, sous prétexte de simplification, des indications trop sommaires : une ligne verticale avec un crochet, qui est le nez, une ligne horizontale qui fait la bouche, deux petits points qui font les yeux. D'autres fois, les traits sont tellement estompés que, sous les vagues arrondies du fusain, on reconnaît encore une expression de haine, d'ennui, de quiétude ou de défi : mais la brume est trop forte, elle noie trop de détails, et l'histoire au travers, l'histoire du personnage est impossible à lire.

Un grand dessinateur doit en dire plus long. On le cherche, on l'appelle. Toutes les tranchées sont pleines de modèles dont le visage raconte la guerre et l'explique. Parmi tant d'artistes qui se sont appliqués à nous rendre présents les paysages, les armes, les abris, les mouvements, les scènes épisodiques du front, je n'en vois pas qui ait pris la résolution de faire une galerie de portraits. Quelque chose,

si on n'y veille pas, manquerait donc à la gloire de ces armées extraordinaires. Le monde entier les admire. Quand la postérité demandera : « Quel visage avaient-ils? » faudra-t-il donc inventer, consulter des croquis informes, corriger des caricatures et faire de l'à peu près?

Vous savez tous que les grenadiers de Napoléon eurent leurs portraitistes. Les soldats de Louis-Philippe, ceux de la conquête de l'Algérie eurent aussi les leurs. Quelques années plus tôt, en 1825, un de nos grands sculpteurs, fils d'un volontaire de la République épargné autrefois par les Vendéens victorieux, avait fait toute une suite de portraits, à la mine de plomb, d'anciens combattants des armées de Charette et de la Rochejaquelein. David d'Angers venait d'assister à l'inauguration de sa statue de Bonchamp. Après la fête, qui avait attiré un concours immense de peuple, de tout l'Ouest, il demeura deux jours à Saint-Florent, et, en deux jours, travailleur magnifique, il dessina, avec un soin minutieux, 58 figures, énergiques ou tendres, honnêtes jusqu'au sublime, ennoblies par la foi qui modèle la chair, et au bas desquelles

il écrivit des noms de paysans. Ses héros s'appellent Ragueneau, Jean Pasquier, François Boré, Mathurin Penneau, dit la Ruine, tambour-major des Vendéens, Cosnou, dit Trompe-la-Mort, Marie-Anne Cathelineau, vieille sœur, au visage angélique, du colporteur du Pin en Mauges, Louis Rabjeau, etc. C'est la ferme, l'atelier et la quenouille. Quelques gentilshommes sont parmi eux. Qui n'a pas vu ces merveilles, n'a pas compris toute cette guerre ancienne.

Je demande deux mille portraits pareils de nos soldats du front, et une belle salle de musée, dans Paris, où on les pourra contempler. Les visiteurs s'y presseront, longtemps après que le monde aura recommencé de rire, et le professeur d'enseigner que les guerres sont à jamais finies. Sans doute, les dessins à la manière d'Ingres, ces dessins très légers et très propres, où la force est cachée, et que je donne en exemple, ne plairont pas à tous. La manière importe peu. Les portraits de nos combattants pourront être traités plus rudement, à l'encre si l'on veut. Ils crieront, ils menaceront, ils chanteront, ils feront peur ou pitié. L'essentiel est qu'on les dessine.

J'observerai cependant que les têtes d'expression, comme disent les manuels, n'expriment qu'une idée. Il y a plus de choses dans une figure au repos. Les grands artistes y peuvent faire tenir un chapitre, et souvent toute une vie.

Qu'ils se mettent donc au travail, quelques-uns ; qu'ils parcourent les cantonnements : qu'ils notent, sur nos dernières feuilles de vélin, cette transformation extraordinaire qui s'est produite dans la physionomie du laboureur, de l'artisan, du marchand, de l'étudiant, de l'homme de lettres, du bourgeois, devenu soldat depuis trois ans. Jamais la race n'a eu si grand air. Il passera comme le reste. Le souvenir doit en être conservé, pour apprendre, aux hommes de demain, la misère, le courage et la gloire de ceux qui les sauvent aujourd'hui.

Ainsi j'appelais un chef-d'œuvre ; j'ai attendu : je ne l'ai pas vu.

XIX

AQUARELLES

Bien des fois, visitant des expositions, je m'étais arrêté devant de grandes aquarelles touffues, lierrées, abondantes en nuances qui se recouvrent les unes les autres et donnent de beaux effets de profondeur. Elles représentaient, par exemple, un vieux portail d'architecture massive, tout verrouillé, cadenassé, et orné, et magnifié, et couronné aussi par des végétations parasites, lierres, vignes vierges, viornes, et par les branches tombantes des arbres. Je me disais : « Voici le maître de l'épaisseur des feuillages. Il a pénétré le secret des ombres vertes. Il y a de l'air entre

ces draperies, les unes attachées aux pierres du mur, les autres flottantes ou courbées et formant berceau, nul ne sait pourquoi, peut-être pour les bêtes qui ont besoin d'abri dans les longues nuits d'hiver. Il faut être un artiste véritable pour mettre tant de silence et d'humilité dans une œuvre. La vie, très puissante, de ce morceau de parc était entièrement inconnue ; les passants, par centaines et milliers, longeaient ce mur en charrette, en automobile, à pied ; ils en voyaient l'abandon et non pas la beauté. Elles sont émouvantes, les découvertes des savants, et, quand l'une d'elles est vulgarisée, on a coutume de dire : comment n'a-t-on pas plus tôt pensé à cette chose très simple? Les découvertes des artistes font moins de bruit. Elles révèlent cependant au monde des joies qui étaient là, toutes proches, et qu'il n'a pas su voir. Les artistes sont chargés de conduire nos promenades, d'instruire notre sensibilité, d'incliner notre curiosité, par elle-même si distraite et plus avide de changement que de méditation. J'étudierai désormais, comme des œuvres révélatrices, portant en elles une nouveauté, les aquarelles de M. Gaston Le Mains. »

J'ai tenu la promesse que je me faisais ainsi. Et la dernière rencontre que j'eus avec ces belles aquarelles, avant de connaître le peintre, ce fut à une exposition des Aquarellistes français. M. Le Mains avait envoyé, parmi d'autres œuvres, une image, ardente et simple, de l'un de nos ports d'eau douce, qui sont moins étudiés que les autres, peut-être à tort. Les maisons du quai forment les lignes étagées, rouge-violet, bleu fané, vert fané, de pignons, de toitures et de lucarnes, de façades peintes par les hommes et repeintes par la brume, de portes où les gens de la pêche et de l'armement, de la gabelle, des remorqueurs et des dragues ont imprimé leurs mains. L'eau est au premier plan. Elle porte un lourd chaland, qu'un homme, avec une perche, fait tourner. Le bateau est bien assis, la courbe de sa charpente est présente à l'esprit, le chêne dont il est fait se reconnaît à ses veines, un peu de pourriture veloute la flottaison : bref, c'est un bateau bien vu. Mais il éclaire aussi l'image. Son avant, qui vient sur nous, barré d'une grande barre orange, illumine toute l'œuvre. Cette lumière répand la vie partout. Elle est une âme et une joie. On

la sent voyageuse parmi ces choses endormies : la petite ville, les cordages, le vent, l'eau elle-même.

A cause d'elle, et de l'entrée de parc, et d'autres souvenirs encore, je me décidai à aller faire visite à M. Gaston Le Mains dans son atelier de Saint-Cloud. Il habite sur ces hauteurs d'où l'on aperçoit Paris sous l'aspect le plus inattendu, comme une cité blanche, montante, couronnée de coupoles, et au pied de laquelle s'étendent d'abord des prairies, puis une forêt en demi-cercle, bien étagée et bien drapante. C'est de l'Orient pour ceux qui n'ont pas vu le soleil. Mais on ne peut demander plus de lumière à nos climats, ni de repos à une banlieue. L'atelier est dans un jardin. A peine étais-je entré que je demandai :

« Montrez-moi, je vous prie, le portrait de la belle porte abandonnée. L'avez-vous encore ? »

Non, il était vendu. Mais j'ai vu passer, pendant une heure, dans le cadre qui les pressait tour à tour et les éclairait de ses quatre barres d'or, des aquarelles faites sur un papier épais, de très grand format, et qui sont, assurément, parmi les plus belles que j'aie jamais étudiées. Les parties d'ombre ou de pénombre ont des

dessous très chargés. Elles ont été faites, non en une fois, du bout d'un pinceau mouillé, mais par bains successifs, par le dépôt des poussières colorées en suspension dans l'eau, et qui forment des couches superposées. De là, une richesse de coloris voisine de l'inépuisable nature ; un art extraordinaire de rendre le grain de la pierre et du bois ; un certain ton doré, habituel aux buissons dès que les feuilles sont nombreuses et que le soleil y passe ; de là aussi, malgré des couleurs plates et le papier plat, des plans en profondeur. Je crois que nos yeux sont sensibles au moindre relief, et qu'il y a de la sculpture dans l'aquarelle ainsi comprise. En tout cas, l'illusion est entière, et n'a aucun besoin de notre complicité. N'est-ce point rare? Ne sentons-nous pas, trop souvent, que l'œuvre d'un artiste, pour qu'elle ait sur nos cœurs un pouvoir d'émotion, a besoin d'être aidée?

Je n'ai pas eu à faire le moindre effort d'admiration, chez M. Le Mains ; je n'ai pas cherché, comme disent les guides, « à comprendre la pensée de l'artiste » : tout simplement, j'ai regardé des images, et la beauté, observée par un autre et traduite par lui, s'est imposée à

moi. Je voudrais expliquer, par des exemples, ce qu'il y a de très personnel dans l'œuvre de ce peintre.

Voici l'*Auberge rouge*. Existe-t-elle encore, à Rennes, près du canal d'Ille-et-Vilaine? Je ne sais. Mais si elle est détruite, elle ne l'est point tout entière : nous avons d'elle un portrait où elle vit, telle qu'elle a été au plus beau moment de sa durée, c'est-à-dire, pour les monuments, à l'heure où la vieillesse est déjà venue, et la ruine pas encore. Elle constitue la partie renflée d'une rue qui tourne à gauche ; on la dirait taillée dans l'écorce d'un potiron bien mûr ; elle est en pleine lumière ; elle règne, et les pavés mauves dont les rangs s'infléchissent et forment autour d'elle un éventail ouvert, les trottoirs qui diminuent en s'éloignant, les silhouettes de quelques maisons, indiquées sur la droite, ne sont là que pour l'accompagner et la servir. Le long rez-de-chaussée de l'auberge, — l'étage supérieur ne devait pas être intéressant, et l'artiste a coupé là son aquarelle, — est entièrement revêtu de bois, depuis les poutres en encorbellement, sculptées par de vieux charpentiers aux mains lourdes, jusqu'au sol de la rue. Cette boi-

serie est percée d'une porte et de cinq ou six fenêtres irrégulières ; elle a deux lourds jambages qui encadrent la porte ; elle a des reliefs et des saillies inattendus ; et tout est du même vermillon, atténué par le temps et de belle ardeur encore. Tache magnifique, pleine d'histoire et de légende! Je comprends qu'elle ait tenté un peintre. Mais combien peu d'artistes auraient réussi à donner de l'auberge rouge un portrait aussi sûr? Car je regarde, et il n'y a pas de doute : ce revêtement n'est pas en pierre ou en stuc, mais en bois dur et ancien, fendillé par l'âge, dix fois traité au mastic et repeint vingt fois, toujours du même ton, depuis que les paysans de Bretagne viennent là boire le cidre nouveau et manger des crêpes de blé noir. J'en reconnais, j'en touche, avec mes yeux, chaque moulure ; je sais que les arêtes sont usées, aux frontons des fenêtres, et que le vermillon est si épais qu'il luit, à la hauteur où les hommes, passant le long des murs, ont frappé de l'épaule l'inusable peinture.

Même beauté, même solidité de matière, même réalisme de poète qui choisit son modèle, mais qui le peint tout entier, dans les *Deux Maisons* de Morlaix, la verte et la rouge.

Elles sont en bois, elles aussi, et d'une époque voisine. Je les nomme parce qu'elles ont une place honorable dans l'œuvre de M. Le Mains; mais je ne les décris pas : je veux montrer que ce peintre, s'il est un remarquable portraitiste des façades de bois, n'est pas moins heureux dans le portrait de la pierre. Choisirai-je *Une cour à Vire?* ou l'*Ancienne église de Paimpol?* ou cette vue du *Fort Lalatte*, éclatant sur ses roches foncées? Non, je prends l'*Entrée de l'église de Morlaix*, parce que cette grande aquarelle est une des plus simples, de lignes et de couleurs, qu'on puisse imaginer; parce qu'elle ne se prête à aucun à peu près. Nous avons devant nous, au premier plan, à droite, le chœur de la vieille église, qui est peinte en raccourci; au deuxième plan, une porte taillée dans le mur, encadrée de quelques filets et d'un fronton de granit; au troisième, deux maisons, perpendiculaires à la nef, maisons de chanoines ou de marguilliers, et que précèdent deux jardins minuscules, nus, écrasés par l'ombre. La première merveille ici, je l'ai déjà dit, c'est le granit; ce sont les pierres de taille, inégales, bossuées, verdies de mousse dans les parties basses, violacées et vineuses vers la

serie est percée d'une porte et de cinq ou six fenêtres irrégulières ; elle a deux lourds jambages qui encadrent la porte ; elle a des reliefs et des saillies inattendus ; et tout est du même vermillon, atténué par le temps et de belle ardeur encore. Tache magnifique, pleine d'histoire et de légende! Je comprends qu'elle ait tenté un peintre. Mais combien peu d'artistes auraient réussi à donner de l'auberge rouge un portrait aussi sûr? Car je regarde, et il n'y a pas de doute : ce revêtement n'est pas en pierre ou en stuc, mais en bois dur et ancien, fendillé par l'âge, dix fois traité au mastic et repeint vingt fois, toujours du même *ton*, depuis que les paysans de Bretagne viennent là boire le cidre nouveau et manger des crêpes de blé noir. J'en reconnais, j'en touche, avec mes yeux, chaque moulure; je sais que les arêtes sont usées, aux frontons des fenêtres, et que le vermillon est si épais qu'il luit, à la hauteur où les hommes, passant le long des murs, ont frappé de l'épaule l'inusable peinture.

Même beauté, même solidité de matière, même réalisme de poète qui choisit son modèle, mais qui le peint tout entier, dans les *Deux Maisons* de Morlaix, la verte



grande associée, non seulement lorsqu'il la garde intacte, mais encore lorsqu'il la sacrifie, car alors elle transparaît, elle échauffe les ombres, elle vit dans l'épaisseur du papier, prête à se montrer, et se laissant toujours deviner. Art d'improvisation, bien souvent. J'aime les belles surfaces éclatantes, juxtaposées, couvertes d'un seul coup de pinceau, sans repentir. Il a ses maîtres. Mais ceux-là me semblent les plus grands qui, d'abord, sont capables d'en faire autant, et qui savent, de plus, qu'aucune surface, aucune lumière, aucune ombre n'est simple, mais que tout est profond comme une mine.

XX

TAPISSERIES DES GOBELINS

J'ai été élevé dans l'intimité des histoires tapissées. La maison qui n'est plus la mienne et où je continue de vivre, si souvent, en souvenir, avait une salle à manger et un salon dont les murs étaient tendus de verdures d'Aubusson. La plupart des panneaux représentaient des paysages de nos provinces moyennes : des collines, des prés, des eaux rapides, des arbres en bouquets et, d'un côté ou de l'autre, des arbres en lignes, lisière de forêt, et il y avait des châteaux à tourelles dans le lointain, et toujours, au premier plan, des oiseaux multicolores et majestueux, à la

gloire desquels tout contribuait, leur plumage, leur taille, le lieu choisi où ils étaient posés, l'absence de personnages humains, la couleur effacée des fleurs et des herbes de leur voisinage. L'une des tapisseries semblait avoir été tissée en l'honneur du perroquet; une autre, en l'honneur du héron; une autre enfermait toute une compagnie de bêtes volantes entre ses bordures où l'on voyait tourner, dans l'ombre et la lumière, des rubans bruns semés de perles vives. On apercevait bien, çà et là, quelques cerfs ou chevreuils qui s'approchaient des eaux courantes; un chien, la queue en arc, et je crois même un écureuil, qu'il fallait une grande attention pour découvrir entre les feuilles; mais le rôle principal, dans l'intention de l'artiste, avait été réservé à l'oiseau. Nous aimions cette volière du salon, comme si elle avait enfermé de vrais oiseaux vivants, des arbres, des rivières et du ciel. Et c'est de là que m'est venue cette persuasion que la tapisserie est un art familier, qui fait entrer pour nous, dans l'intérieur de nos maisons, le spectacle de la vie, l'habitude de nos yeux ou de notre esprit. Elle est le conte et le roman de la muraille.

Il lui faut de l'espace. Elle a le droit de couvrir toute la surface entre la plinthe et le plafond, de décorer l'intervalle entre les fenêtres et de les encadrer. Je crois même tout à fait souhaitable que nous soyons de plain-pied avec elle. Elle nous enveloppe; elle n'est pas un tableau; elle nous délivre du sentiment de l'étroite limite, nous prépare des chemins, nous admet parmi des personnages qui vivent au delà de nos murs. Une belle salle tapissée de verdures, et bien éclairée, ressemble au carrefour d'une forêt : il n'y a qu'à partir, et les lignes sont ouvertes. Aussi les personnages ne doivent-ils pas être d'une taille très différente de l'humaine.

Un peu plus petits que nature, voilà le mieux; car nous avons, parmi nos puissances d'imagination, le pouvoir d'éloigner ce qui est proche, et de faire des lointains avec des voisinages. Aisément, nous croyons voir par la fenêtre ce que nous pouvons toucher de la main.

Les grands artistes tapissiers, les peintres, qui travaillaient pour eux, créaient ainsi des images faites pour s'assembler, des panneaux formant une suite, beaux compagnons de rêve

à qui demeure enfermé. Ils savaient que beaucoup de couleurs passeraient, que le meilleur indigo venu des Antilles, la garance, même celle d'Avignon, la gaude, la pourpre vineuse extraite du murex, seraient plus ou moins mangés par le soleil; que les ciels pâliraient; que le teint des bergères ne durerait pas toujours. Ils s'appliquaient donc à composer. Le génie ordonnateur de la France s'emparait de cet art très ancien, et amenait l'œuvre à l'unité parfaite, peu à peu; il inclinait jusqu'aux gestes des arbres vers le centre du panneau; il mettait de l'harmonie dans les batailles, du jour dans les cortèges, et de l'architecture en toute chose. La bordure, comme une végétation splendide et contenue, enveloppait le monument. Ni Le Brun, qui fut un si grand dessinateur de tapisseries, ni ceux qui lui succédèrent, très différents les uns des autres, mais unis dans le respect du métier, n'eussent fait représenter, en tissu de laine et de soie, une figure mal venue, courte de style et d'esprit, simple tache de couleurs, qui peut flatter, de nos jours, le goût mal dégrossi d'un sous-secrétaire d'État.

Mais la belle ordonnance ne suffit pas :

il faut la plénitude. Toutes les tapisseries ne seront pas tendues dans un châssis et ne réjouiront pas un vestibule ou un salon. Elles peuvent flotter, envelopper une colonne, cacher une porte, pendre à grands plis au bas d'une tribune. Elles ont été, elles seront encore l'un des plus précieux éléments de la décoration temporaire. Donc chaque morceau en sera riche; elles auront peu de vides; on multipliera les détails, et chaque pli de l'étoffe nous offrira sa joie. Différence notable entre l'art du peintre et celui du tapissier, qui sont de même lignée, mais souvent dissemblables, comme père et fils.

Je songeais à cela en prenant l'autobus qui passe dans le quartier Croulebarbe et s'arrête aux Gobelins. Je n'allais pas voir les tapisseries commencées, auxquelles travaillent les artistes tapissiers, derrière les fils tendus et le gros rouleau de bois, ni les belles tentures exposées dans l'ancienne chapelle, ni les armoires du magasin aux laines, où sont étiquetées et classées les bobines de fil de laine d'après les quatorze mille quatre cents nuances que la chimie leur a données. Non, j'allais revoir le carton d'un grand panneau représen-

tant la *Belle au bois dormant*, une œuvre originale et d'un goût cependant si conforme à la tradition, qu'elle m'avait semblé de la meilleure manière française.

Je visitai d'abord les jardins, et ce fut une préparation à ma seconde entrevue. Ils sont, je crois, dans Paris, la dernière forêt vierge. On n'y va pas tout droit. Le chemin est plaisant, montueux, tortueux, d'âge ancien. En le suivant, c'est un monde qu'on traverse. Le portique seul est nouveau. Dès qu'on a passé la petite maison du concierge, une image apparaît, non pas somptueuse, grave et inédite, mais intime et faite en plusieurs temps, selon le besoin. On se trouve enveloppé de bâtiments peu élevés, qui furent bâtis ou achetés pour le travail, pour les chefs d'ateliers, pour les ouvriers tapissiers, à une époque où ceux qui vivent du même métier vivaient plus voisins et enchevêtrés qu'aujourd'hui. Logements, ateliers, magasins, toits qui ont des lucarnes et toits qui n'ont que des jours, étages inégaux qui se rejoignent comme ils peuvent, fenêtres d'un siècle et fenêtres d'un autre, tout ne faisait ensemble qu'une manufacture, « la Manufacture royale des meubles

serie est percée d'une porte et de cinq ou six fenêtres irrégulières ; elle a deux lourds jambages qui encadrent la porte ; elle a des reliefs et des saillies inattendus ; et tout est du même vermillon, atténué par le temps et de belle ardeur encore. Tache magnifique, pleine d'histoire et de légende! Je comprends qu'elle ait tenté un peintre. Mais combien peu d'artistes auraient réussi à donner de l'auberge rouge un portrait aussi sûr? Car je regarde, et il n'y a pas de doute : ce revêtement n'est pas en pierre ou en stuc, mais en bois dur et ancien, fendillé par l'âge, dix fois traité au mastic et repeint vingt fois, toujours du même ton, depuis que les paysans de Bretagne viennent là boire le cidre nouveau et manger des crêpes de blé noir. J'en reconnais, j'en touche, avec mes yeux, chaque moulure; je sais que les arêtes sont usées, aux frontons des fenêtres, et que le vermillon est si épais qu'il luit, à la hauteur où les hommes, passant le long des murs, ont frappé de l'épaule l'inusable peinture.

Même beauté, même solidité de matière, même réalisme de poète qui choisit son modèle, mais qui le peint tout entier, dans les *Deux Maisons* de Morlaix, la verte et la rouge.

Elles sont en bois, elles aussi, et d'une époque voisine. Je les nomme parce qu'elles ont une place honorable dans l'œuvre de M. Le Mains; mais je ne les décris pas : je veux montrer que ce peintre, s'il est un remarquable portraitiste des façades de bois, n'est pas moins heureux dans le portrait de la pierre. Choisirai-je *Une cour à Vire?* ou l'*Ancienne église de Paimpol?* ou cette vue du *Fort Lalatte*, éclatant sur ses roches foncées? Non, je prends l'*Entrée de l'église de Morlaix*, parce que cette grande aquarelle est une des plus simples, de lignes et de couleurs, qu'on puisse imaginer; parce qu'elle ne se prête à aucun à peu près. Nous avons devant nous, au premier plan, à droite, le chœur de la vieille église, qui est peinte en raccourci ; au deuxième plan, une porte taillée dans le mur, encadrée de quelques filets et d'un fronton de granit ; au troisième, deux maisons, perpendiculaires à la nef, maisons de chanoines ou de marguilliers, et que précèdent deux jardins minuscules, nus, écrasés par l'ombre. La première merveille ici, je l'ai déjà dit, c'est le granit ; ce sont les pierres de taille, inégales, bossuées, verdies de mousse dans les parties basses, violacées et vineuses vers la

sur quelque métier libre, la chaîne en laine blanche. J'avais vu la *Belle au bois dormant* dans l'atelier du peintre. Je voulais être bien sûr de ne pas céder à l'illusion de la nouveauté, ou à celle de l'amitié. Non, je ne cédais qu'à ma raison, et au plaisir qui juge avant elle. Il faut louer cette tapisserie avant qu'elle soit née. Quelle grande demeure embellira-t-elle? A qui racontera-t-elle ce conte de fées qui fit remuer des lèvres et battre des cœurs français depuis plus de cinq cents ans? La princesse est étendue, vêtue d'une robe où il y a de l'or, sur un grand lit à baldaquin que portent des marches blanches. Sur les marches, les filles d'honneur dorment comme leur maîtresse, l'une à gauche du lit, l'autre à droite, et elle est habillée de safran, l'autre au pied, et elle est habillée de mauve. Le lit n'occupe pas tout à fait le centre de la composition. Il est un peu à gauche, car la princesse n'est pas le seul personnage principal : il y a encore le Prince charmant, qui semble tomber du ciel en plein bois enchanté. Le Prince charmant touche à peine la terre du bout d'un pied, il lève les deux bras, le corps tendu en avant, dans un geste qui est celui des ailes à l'essor

et celui de l'émerveillement ; il a un vêtement changeant, un manteau comme les seigneurs du temps de Henri II, qui flotte derrière lui ; et, sans doute, il est encore à deux pas de la suivante à la robe mauve, mais il va d'un tel élan, qu'à l'instant même, on le devine, il sera tout près de la Belle, ploiera le genou devant elle, et rien qu'en l'admirant, l'éveillera, tandis que la Belle, ouvrant ses yeux très jeunes qu'elle a fermés cent ans plus tôt, dira : « Est-ce vous, mon prince? vous vous êtes bien fait attendre. » Pour peindre ainsi la scène, il faut l'avoir vue, c'est-à-dire créée bien des fois, avec un bel esprit de poète qui corrige ses rêves. Et ce n'est là que le milieu du tableau. A la tête du lit de la princesse endormie, des soldats dorment debout. A l'opposé, dans la partie droite, d'autres soldats dorment couchés. Ceux-ci doivent être les Suisses, dont Charles Perrault prétend qu'ils étaient reconnaissables à leur face vermeille et que « leurs tasses, où il y avait encore quelques gouttes de vin, montraient assez qu'ils s'étaient endormis en buvant ». Ils dorment tout armés, casque en tête. Mais il a passé tant de printemps et d'étés que les ronces ont poussé et

fleuri par-dessus les cuirasses. Le hallier est dru à travers lequel ils transparaissent, moins cependant que la haie de fleurs qui pousse au premier plan et qui borde ce royaume du soleil, anémones, jonquilles, marguerites et cent autres ; moins encore que les feuillages retombants qui forment le fond du paysage. Ils tombent du haut des murs qu'ils ont escaladés, feuillages des lierres, des vignes, des glycines, et toutes ces lianes ensemble, mêlant tous les verts et les bleus, s'étalent en touchant la terre, comme une grande queue de paon. Dans un angle, parmi des architectures lointaines, on aperçoit, gros comme un rat, le cheval qui vient d'amener le fils du roi.

Par l'harmonie, par les puissances de coloris, par l'intelligence non seulement du sujet traité, mais des conditions particulières de l'art de la tapisserie, ce carton de Jean Veber rappelle les plus belles pièces françaises. Quoi ! dira-t-on, un caricaturiste devenu poète ! Non, pas devenu : resté. Il ouvre une série qui peut être abondante en merveilles. Puisse-t-elle être bientôt continuée ! J'appelle de tous mes vœux, pourvu qu'elles soient traitées avec un art pareil, les tapis-

sèries qui raconteront, à leur manière, le *Petit Poucet*, *Barbe-Bleue*, le *Chat botté*, *Cendrillon*, *Peau-d'Ane*. Aucune « suite » n'aura été plus française que celle-là. Elle pourra tenir devant les plus fameuses, et pour les raisons mêmes qui les font aimer : devant l'*Histoire de Vulcain*, l'*Histoire de Psyché*, les *Amours de Vertumne et de Pomone*, ou, pour citer les Gobelins, les *Triomphes des dieux*, les *Résidences royales* et cette *Tenture des Indes*, que j'ai aperçue dans le palais du gouverneur de Malte, et où l'on voit moins de plumes sur le corps des oiseaux que sur la tête des sauvages.

XXI

LES PASTELS D'UN GRAND SAVANT

La plupart des hommes, parvenus à l'âge où les apprentissages ne sont jamais heureux, ont dit, se jugeant eux-mêmes : « J'aurais pu être ceci ou cela ; il n'a tenu qu'à moi de suivre une autre carrière que celle que j'ai suivie et d'y réussir. » En quoi ils mentent ou se trompent fort souvent. Louis Pasteur n'a pas dit : « J'aurais pu être un grand peintre » ; mais il aurait pu le dire, et les pastels qu'on a de lui prouvent qu'il eût dit vrai.

Ce sont des œuvres de jeunesse. Déjà son père, Joseph Pasteur, l'ancien sergent-major

décoré par Napoléon dans la campagne de France, aimait à dessiner et à peindre. Mais, quand il vit son fils prendre des crayons et s'essayer à faire des portraits, il eut peur que ce qui était pour lui-même un passe-temps, ne fût une passion pour l'autre et ne devînt un état. Il n'encouragea pas ces débuts, ou il le fit mollement. L'artiste ne mourut pas, mais il cessa de dessiner et de peindre. Le premier portrait, signé « Pasteur », est daté de 1836, le dernier de 1842. On en connaît une vingtaine, je veux dire qu'il y a un homme qui est parvenu à en découvrir une vingtaine, et qui a voulu les faire connaître. Pour les suivre à la piste, pour en savoir l'origine et l'histoire, il fallait la piété filiale de l'historien de Pasteur. M. René Vallery-Radot, dans un grand album, dont cinquante exemplaires ont été distribués à des amis, et cinquante seulement mis en vente, a fait reproduire en couleurs un de ces portraits et les autres en noir. C'est une édition qu'il avait confiée à M. André Marty, et qui a été imprimée chez MM. Émile Paul frères. Elle est d'un goût parfait, et par conséquent d'une richesse secrète, jamais inutile et jamais offensante. La beauté du papier réjouit la main. Les

caractères typographiques du titre et de la préface, les rares ornements, les planches tirées avec un soin sévère, sont une joie pour les yeux. Quant au mérite artistique de ces œuvres de Pasteur, aux promesses qu'elles semblaient faire, à leurs prédictions devenues vaines, voici ce que je pense.

Le premier portrait reproduit dans l'album fut fait, par Pasteur, à l'âge de treize ans. L'enfant essaya de peindre sa mère. « Il la représenta, dit M. R. Vallery-Radot, comme on la voyait quand elle s'en allait, les jours de marché, à travers le faubourg montant de Courcelles. Chaque mardi et chaque vendredi, la grande place d'Arbois, mise en éveil et en mouvement, reprend son vieil aspect espagnol pendant trois heures. Coiffée d'un bonnet, les épaules serrées dans un châle écossais, cette femme vive et proprette se dépêchait toujours. Attentive aux mille soins divers que réclamait sa maison, dont on admirait l'ordre et la tenue; voisine serviable, mère excellente, élevant de son mieux ses filles et son fils, elle s'associait aux sentiments profonds et enthousiastes de Joseph Pasteur. Le soir, quand tout bruit de travail avait cessé, on prenait un

livre, on lisait, on causait, « on s'appartenait », selon l'expression forte et juste de ceux qui ont leur vie quotidienne confisquée. Le caractère de sa mère, fait de droiture et d'énergie, Louis Pasteur l'a exprimé dans ce portrait, qui frappe par la puissance d'observation et la sincérité d'exécution. Ce regard franc, vif et clair, reflète la volonté. Le portraitiste, qui avait treize ans, fut félicité par le professeur de dessin du collège d'Arbois, Pointurier. »

Pointurier n'avait pas tort. Il dut relever quelques fautes de construction dans le visage ; il dut trouver et dire que cela manquait de relief. J'ai eu un vieux professeur de dessin, qui n'avait aucune sorte de talent, et qui se fût bien gardé de corriger nos médiocres copies, si ce n'est avec des mots ; il déclarait, avant même d'avoir vu, que cela manquait de relief. L'œuvre de ce jeune Louis Pasteur était quand même surprenante. Il avait compris et rendu, mieux qu'un dessinateur plus habile, le caractère de la physionomie maternelle. La bouche avait été étudiée comme par un maître. La lèvre supérieure est fine, longue, serrée ; l'inférieure est renflée en cerise et légè-

rement avançante en son milieu. C'est une bouche qui ne ressemble à aucune de celles qu'on fait copier aux élèves des classes de dessin. Elle dit la discrétion, le sérieux de la vie, la possibilité de sourire, la petite grogne facile quand les enfants ne vont pas droit. On peut, d'ailleurs, le remarquer dans tous les portraits de l'album : ce trait, si fortement modelé par la race et par l'esprit de chaque homme, a été particulièrement travaillé et fouillé par le peintre. Tous les visages sont différents, toutes les expressions, toutes les attitudes. Le génie de l'observation est déjà évident.

Ces personnages, portraiturés par le collégien d'Arbois, ce sont des voisins, des parents, des notables de la petite ville. J'imagine que M. Jean-Pierre Blondeau, conservateur des hypothèques, n'aurait pas consenti à poser, en 1839, — Pasteur avait alors seize ans, — si on ne lui avait pas montré les œuvres précédentes de ce jeune homme, « qui promettait vraiment », si la femme du notaire ne lui avait dit : « Je vous certifie, monsieur le conservateur, qu'il ne vous manquera pas. Vous avez vu le portrait qu'il a fait de sa mère? Cette

chère dame Pasteur! Il n'avait pourtant que treize ans à l'époque. Elle est vivante. Peut-être a-t-elle un peu plus de rides, un peu moins de teint. Les enfants voient leur mère plus belle qu'elle n'est. Il faut les excuser. Et M. Pasteur, avec son air de digne homme, l'avez-vous vu en portrait? On dirait une conscience qui vous regarde. Et M. le capitaine Barbier? Bien qu'il soit en civil, personne ne doutera qu'il ne se soit battu, et qu'il ne veuille encore se battre pour le pays. Ses moustaches et son impériale sont terribles. Sa manière de porter la tête, comme s'il avait un hausse-col, n'est-elle pas bien rendue? Et puisque vous me parliez tout à l'heure de notre vieil ami Gaidot, en voilà un dont ce jeune artiste a bien peint l'énorme tête chauve, le front ridé comme un labour et les yeux levés au ciel! On dirait qu'il va chanter au dessert. Monsieur le conservateur, croyez-moi, acceptez de poser. Vous seriez si bien en costume officiel!

— En costume, madame!

— Assurément. Mon mari, M. Benoist, m'a promis de faire faire son portrait dès qu'il en aurait le temps; il a moins de loisirs que vous... »

Le conservateur des hypothèques, receveur

des douanes, persuadé par la femme du notaire Benoist, a fait faire son portrait. Il a endossé l'habit vert bouteille, à col droit brodé d'argent, que les hommes de l'hypothèque portaient encore, lorsqu'ils étaient bien faits, en 1839, et nous avons une œuvre de peintre : car, de cet uniforme, sort une tête sans barbe, mince au menton, s'élargissant jusqu'au crâne, qu'élargissent encore des cheveux blancs, légers, soufflés, ramenés de loin. Le masque est sévère, la maladie d'estomac certaine, l'œil bleu peu chargé de confidences. Les sourcils, de l'espèce buissonneuse, sont séparés par deux rides profondes. On se demande qui les a creusées, à Arbois? dans un bureau? sous Louis-Philippe? N'accusez pas la pensée. Le souci du registre, l'inquiétude de l'inscription omise ou de la purge irrégulière, ont fait tout seuls les deux sillons.

J'aime aussi, dans ce musée trop vite achevé, le portrait de Claudine-Benoîte Parpandet, en religion sœur Constance. Quelle est cette bonne femme, au visage de vieil homme, et qui a un œil mort? A quel ordre appartenait-elle, vêtue de la sorte, la poitrine enveloppée dans une pèlerine de laine blanche, le cou orné

d'une collerette plate à dents brodées, et le visage tout enruché dans un bonnet de tulle gaufré à double rang? La préface l'explique. C'était une sœur survivante d'un couvent d'avant la Révolution, disparu, dispersé, et comme la dernière perdrix d'une compagnie décimée par des chasseurs cruels. Elle avait été, dit M. Vallery-Radot, clarisse au monastère de Poligny. « Le 4 septembre 1792, le couvent était à moitié détruit, les religieuses chassées. Plus tard, lorsque les reliques de la célèbre fondatrice de ce couvent, sainte Colette de Corbie, furent menacées d'être anéanties, sœur Constance, pour les sauver, s'exposa courageusement à tous les périls. En 1822, le monastère des Clarisses, relevé de ses ruines et fermé de lourds barreaux, reprit son aspect de forteresse de prière. Mais, trop âgée pour reprendre la vie conventuelle, sœur Constance menait une vie demi-religieuse, demi-laïque. A mesure qu'elle vieillissait, elle était de plus en plus entourée d'une vénération presque légendaire. Souvent elle venait à Arbois. Cette physionomie caractéristique, empreinte d'une rare énergie, ces yeux bleus qui avaient vu tant de choses et n'avaient eu peur de rien,

ce costume particulier : large bonnet blanc tuyauté, camail de laine blanche, sur lequel se détachait une croix d'ébène et d'ivoire, tout intéressa Pasteur. Jamais il n'exécuta un pastel avec plus de soin, plus d'enthousiasme. Il y mit certaines recherches de détails minutieux. N'était-ce pas, dans sa pensée, une sorte de portrait historique? Il écrivit, au bas, ces mots qui précèdent sa signature : « Sœur Constance Parpandet, âgée de quatre-vingt-deux ans. »

Le portrait de sœur Constance, comme celui du conservateur des hypothèques, est daté de 1839. A la fin de l'année, Pasteur quittait Arbois, et devenait élève au collège royal de Besançon. Là il fit encore quelques portraits de camarades, une lithographie représentant le proviseur Répécaud, et, ce qui est plus curieux, une fresque, d'après le *Pèlerinage de Childe Harold* de Byron. Cette fresque, il l'avait peinte sur le mur de la chambre qu'il occupait avec son ami Marcou, candidat comme lui à l'École polytechnique. Elle a été recouverte d'une couche de badigeon. Si nous demandions pourquoi, on répondrait sans doute qu'à cette époque lointaine on ne pouvait pas pré-

voir que Louis Pasteur deviendrait un si grand homme. Et peut-être ne se douterait-on pas que ce n'est pas une raison.

L'entrée de Pasteur à l'École normale eut lieu en 1843. Et plus jamais il ne toucha un crayon. Mais il continua, — est-il besoin de le dire ? — d'aimer la peinture. Ce savant, qui n'allait pas au théâtre, allait souvent au musée du Louvre et au musée du Luxembourg. Il ne manquait pas, au printemps, de visiter le Salon. C'était un terme, en ce temps-là, qu'on employait au singulier. Il découvrait des talents jeunes, il se réjouissait de pouvoir les aider, quelquefois, et de pressentir la gloire des autres. Ce cœur magnanime n'a jamais dû avoir de regret.

Ainsi nous avons beaucoup de peintres qui étaient nés pour entreprendre un honnête commerce, ou pour faire, dans l'administration, une carrière discrète; mais la proposition inverse, bien plus rarement puisqu'elle suppose le talent, peut aussi être vraie, et il y a, parmi les gens qui n'ont jamais fait un tableau, des hommes qui auraient pu devenir de bons peintres, et parfois de grands peintres. L'exemple de Pasteur est tout à fait probant.

J'en connais quelques autres. J'en devine quelquefois. En parcourant les Expositions, aux jours et aux heures où elles ont peu de visiteurs, j'aperçois l'homme passionné qui se promène dans ce jardin, qui lit dans ce livre nouveau, qui découvre un ami parmi tant de médiocres figurants. Il est allé tout droit à ce tableau qu'il va aimer. Il l'a reconnu dès qu'il est entré dans la salle, et il a laissé tous les autres, avec certitude. Comme nos sympathies, même pour les choses, sont promptes et mystérieuses! Il ne s'est pas trompé : il s'approche, se penche, s'écarte, revient, cherche le point où les reflets sont le moins incommodes, et alors il sourit, longuement, gravement, comme celui qui entend fort bien une langue étrangère et qui est content de lui-même et de l'interlocuteur. D'ordinaire, il va seul. Quand par hasard il est accompagné, c'est rarement d'une femme. Il ne fait presque pas de réflexions, presque pas de gestes : on n'est pas là pour se faire admirer. Il ne prend pas de notes non plus : sa mémoire lui rappellera le tableau; il le sait déjà par cœur, il peut le chanter, comme un air de musique. Cet homme est un modeste, le plus souvent un professeur, un homme à

redingote, un employé qu'on nomme supérieur et qui vit petitement. Mais il vient de passer une heure bien heureuse, parce qu'il a pu voir quelques œuvres de vrais artistes et qu'il y avait entre elles et lui, oui, assurément, il y avait une intimité fraternelle.

XXII

UN GRAND ARCHITECTE : SAINTE-MARIE PERRIN

Au mois de juillet 1917, les journaux annonçaient la mort de M. Sainte-Marie Perrin. Je voudrais dire quelques-unes des choses que je sais de lui, montrer ce que fut l'homme, indiquer le caractère de son œuvre d'artiste.

M. Sainte-Marie Perrin était né à Lyon en 1835. Par son père et par sa mère, il appartenait à de très anciennes familles lyonnaises : magistrats, imprimeurs, médecins qui avaient donné des échevins à la grande cité. Sa grand'-mère maternelle était une Vitet. Un de ses oncles a imprimé les œuvres de Victor de La-

prade et de Joséphin Soulary. Une de ses tantes, mademoiselle Adélaïde Perrin, a fondé la Maison de refuge des jeunes filles incurables.

Tout jeune, Sainte-Marie Perrin, aîné de onze enfants, commence ses études d'architecture dans le cabinet de M. Tony Desjardins, architecte en chef de la ville de Lyon. En 1859, il est reçu le premier à l'École des Beaux-Arts de Paris. Dans l'atelier de Questel, il se lie d'amitié avec Daumet, le futur architecte de Chantilly, avec Pascal, le futur architecte de la Bibliothèque nationale, avec F. de Dartein. Il fréquente également l'atelier Denuelle où il connaît Charles Lameire, le grand peintre décorateur, Charles Garnier, Viollet-le-Duc, et d'autres. Rentré à Lyon, il épouse mademoiselle Desjardins, la fille de son premier maître. Sa carrière d'artiste, son œuvre personnelle d'architecte commence vers 1871, quand il construit la très originale façade de Saint-Bruno des Chartreux, œuvre de Delamonce et de Servandoni; quand il est appelé par Pierre Bossan, auquel le cardinal de Bonald avait confié la mission de préparer et d'élever la basilique de Fourvière. A cette

époque, Pierre Bossan est déjà un homme âgé; il habite la Ciotat, où il vit en ermite, rêvant et méditant. Cette grande entreprise l'effraye, bien que, le premier de tous, dans un voyage en Sicile, à l'ombre de la cathédrale de Monreale, il ait rêvé d'une église à tours couronnées, qui se lèverait, toute blanche, sur les falaises de Saône; il se demande comment il se tirera de tant de difficultés d'exécution, lui le solitaire, le promeneur méditerranéen, qui a la très formelle intention de visiter Lyon le moins souvent possible. Au temps où il bâtissait l'église de Sainte-Philomène, il avait fait part de son inquiétude à l'abbé Vianney, curé d'Ars, son ami, et le saint homme, étant demeuré un long moment en silence, lui avait répondu : « Que ce sera beau! que ce sera beau! Quand l'heure sera venue, vous trouverez tout ce qu'il faudra. » Le collaborateur ainsi annoncé fut Sainte-Marie Perrin. Collaboration extraordinaire : chaque année, pendant un mois au printemps et un mois à l'automne, l'architecte lyonnais allait vivre à la Ciotat, auprès du maître. Là, dans une petite maison de pêcheur, ils combinaient ensemble les plans de l'œuvre nouvelle;

Bossan proposait, Sainte-Marie Perrin dessinait ; puis on se promenait en discutant, à travers la campagne, l'esprit tout occupé d'une idée de beauté, le regard non distrait, conseillé par les caps et la mer de Provence. Au cours de dix-huit années, lentement, la basilique lumineuse sortit de la commune méditation des deux artistes. Son symbolisme, à la fois très ancien et nouveau, n'est que l'expression des études et des causeries de la Ciotat. Sainte-Marie Perrin rapportait à Lyon les plans ébauchés, et il bâtissait. Il groupait autour de lui des sculpteurs et des mosaïstes, des peintres et des tailleurs de pierre, qui comprenaient, comme des ouvriers du moyen âge, la grandeur de l'œuvre commencée. Dans ces dix-huit années, Pierre Bossan ne vint à Lyon que deux fois, et ne monta à Fourvière qu'une seule fois.

Lorsqu'il mourut en 1888, la basilique était en pleine construction. Mais toute la décoration intérieure restait à faire, et elle sera la création personnelle de Sainte-Marie Perrin. Comme l'a dit son confrère, J.-L. Pascal : « Le somptueux habillement de l'intérieur lui appartient. » Ceux-là qui l'ont étudiée, même un peu, ont été surpris de la profondeur des pen-

sées et de la science qu'elle révèle. Discutée, comme toute œuvre originale qui demande à l'esprit le sacrifice d'une habitude, la basilique est défendue par Sainte-Marie Perrin, et expliquée dans des brochures, des conférences, et dans la correspondance qu'il entretient avec les hommes les plus éminents. Les archevêques qui se succèdent sur « le premier siège des Gaules », soutiennent l'artiste, l'encouragent et l'aident, et, avec eux, les membres de la commission de Fourvière, importants Lyonnais, qui remplissent leur mission avec l'exactitude des hommes engagés dans les grandes affaires, avec l'enthousiasme secret de leur foi, et le sentiment très vif du patriotisme local. Jusqu'à la fin de sa vie, Sainte-Marie Perrin pensera à Fourvière, travaillera à Fourvière, cherchera à exprimer dans le mouvement et l'ornementation de Fourvière quelque chose de la gloire de la Vierge, s'inscrivant ainsi dans une élite d'artistes qui se succèdent au cours des temps, depuis près de deux mille ans, et qui n'ont point épuisé leur sujet.

On devine que ce maître de l'œuvre qui, chaque matin, à la première heure, partait des quais de la Saône et montait sur la colline,

était singulièrement aimé et respecté à Lyon. Comme tous ceux que conduit un grand idéal, il avait gagné, sans la chercher, la sympathie des hommes, des pauvres comme des riches, et avant tout celle de ses ouvriers, ses associés fidèles et ses amis. Le chantier de la colline était familial. Dans les tout derniers temps, on put voir, un matin, ce spectacle attendrissant : le vieil artiste, soutenu par des amis, avait pu prendre le funiculaire qui monte à Fourvière, et arrivait sur le plateau, devant *sa* basilique. Il était déjà presque à bout de forces. Ses ouvriers sculpteurs l'attendaient pour lui montrer l'ébauche des sculptures extérieures. Ils le firent asseoir dans un fauteuil, et, soulevant dans leurs bras le vieux maître, ils le portèrent tout autour de l'église, s'arrêtant où il voulait s'arrêter et lui demandant conseil. Lui, ému une dernière fois par leur amitié, réjoui par la vue de cette grande œuvre qui allait recevoir un accroissement de beauté et exprimer des pensées nouvelles, il corrigeait, il approuvait, du geste ou de la voix, se faisait présenter les maquettes des groupes ou des bas-reliefs, dans le cadre qu'ils devaient occuper, encourageant de jeunes artistes, auteurs

des projets, et qui étaient venus assister, eux aussi, à cette visite suprême. Il descendit tout joyeux. Le lendemain, une attaque de paralysie le privait de la parole, et, quelques jours après, pieusement, en parfaite connaissance, dans le calme de la prière, il expirait.

Fourvière, qui occupa si longuement sa pensée, n'est pas, à beaucoup près, toute l'œuvre de Sainte-Marie Perrin. Architecte de l'archevêché, il a construit pour le diocèse le séminaire de Saint-Jodard, dans la Loire, et le grand séminaire de Francheville, dans le Rhône, édifice de grand style, un des plus religieux de nos temps. Par le développement de ses façades en pierre jaune, ses grands toits de tuile débordants, son dôme, ses petites flèches, cette construction harmonieuse, posée sur les terres hautes d'un plateau et qu'enveloppent au loin les monts du Lyonnais, peut rivaliser avec les plus fameux monuments monastiques.

Parmi les autres œuvres religieuses, extrêmement nombreuses, que dessina et construisit l'architecte, je ne puis pas ne pas citer celles-ci, où l'on voit si nettement qu'un véritable artiste ne copie point le passé, dont il

s'inspire seulement, et que le plein cintre et l'ogive, et bien d'autres éléments de la tradition, ne sont que des serviteurs qui entrent silencieusement et sans cortège dans une œuvre moderne : les Carmels d'Oullins, de Roanne, de Domrémy ; le monastère des Clarisses de Lourdes ; la basilique d'Ars ; l'église du Saint-Sacrement et la crypte de Saint-Pothin à Lyon ; la chapelle du château de Varambon, dans l'Ain ; les églises magnifiques de Saint-Héand, de Roche-la-Molière, de Grézieu, de Saint-Sauveur-en-Rue, dans la Loire ; le ciborium de l'église Saint-Joseph de Marseille, et, dessiné à la demande de Mgr Ginisty, depuis évêque de Verdun, le maître autel de la basilique de Saint-Affrique dans l'Aveyron.

Il suffit d'étudier quelques-uns de ces édifices ou de ces travaux d'art, pour comprendre que celui qui les a conçus et ordonnés n'était pas seulement un savant, un homme habile dans son art, mais une âme puissante, méditative, capable de donner à des pierres assemblées, avec des lignes anciennes et des souvenirs d'étude, un visage nouveau et moderne.

Moi qui l'ai beaucoup connu, je sais qu'il

était un des meilleurs philosophes d'art de notre époque, qu'il avait creusé tous les problèmes d'esthétique, et que sa conversation, toujours simple, était infiniment riche en formules heureuses. J'ai connu bien peu d'hommes aussi bons que celui-là, aussi indulgents, aussi fermement attachés aux choses de foi et de bon sens, aussi libre d'ambition et de misérable amour-propre. Les dernières années de sa vie furent attristées par la mort de son fils aîné, le capitaine Sainte-Marie Perrin, tué à la tête de ses dragons, dans les tranchées de Zonnebeke, le 2 novembre 1914. La perte de ce fils, homme accompli, et séduisant, et aimé de tous, fut pour M. Sainte-Marie Perrin un deuil immense, et de tous les instants. Mais il était de ces croyants solides dont la volonté comprend l'épreuve et la domine. Jamais je ne l'ai vu à court d'espérance, à court de raisons de vivre, à court de résolutions viriles, et c'est lui qui m'a dit un soir, sur un des ponts du Rhône, à Lyon, tandis que nous parlions de l'enfant disparu :

— Si nous sommes victorieux, je ne regretterai rien.

Et il pleurait en disant cela.

XXIII

UN MAITRE MARQUETEUR : CHARLES SPINDLER

— Oui, mon ami, j'éprouve un regret très vif, presque un remords, d'avoir condamné et jeté au feu une pareille richesse, un arbre qui vous eût donné un trésor de copeaux éblouissants.

— De quelle couleur ?

— Mauve et rose près de l'aubier, mais le cœur, du plus beau pourpre violet. C'était un thuya, probablement centenaire, qui avait réussi à loger sa tête conique et touffue entre deux marronniers, et l'y balançait à peine les jours de très grand vent, sans que

jamais sa fourrure en fût divisée. Il mourut tout à coup, d'une de ces brumes, je suppose, qui pénètrent jusqu'à la sève, et l'empoisonnent. Nous le vîmes, en moins d'une semaine, devenir aussi brun qu'une châtaigne. Je le fis abattre, et, ne songeant plus à quelle espèce rare il appartenait, je dis au jardinier : « Pierre, vous le scierez en quatre, et vous le débiterez pour le feu. » Ah ! mon ami, ces bûches, ces éclats, cette écorce même ! Quand ils furent en tas, à l'entrée du bûcher, je passai près de là, un triste soir d'octobre, et je m'arrêtai, à cause de la beauté de ces fibres éclatées, pareilles à celles du sapin, mais qui semblaient avoir été trempées dans le sang des mûres ou des cerises sauvages. Autour d'eux flottait un parfum d'encens, et, pendant plus d'une semaine, je retrouvai ce parfum, tant que les morceaux du thuya brûlèrent entre les chenets. Que de fois j'ai songé à vous, et au merveilleux parti que vous auriez tiré de mon arbre, vous, maître de la marqueterie, familier de la forêt, chercheur des lumières et des ombres qui vivent dans les veines du bois !

— N'ayez pas de remords. C'est vrai que le thuya est un beau bois, mais ni son rouge, ni

son violet, ni son mauve ne tiennent longtemps. Je ne l'emploie plus.

C'est ainsi que nous commençâmes de causer, Charles Spindler et moi, quand je le revis, après vingt ans, dans sa maison de Saint-Léonard, près de Bœrsch, en Alsace. Il habite un logis de l'ancien chapitre : grille à l'entrée de la cour, appartements, galeries, ateliers, celliers, réduits, tout le reste formant trois côtés du rectangle. Autour de la maison, c'est la terre rouge d'Alsace, l'extrême pente des Vosges qui va rencontrer la plaine. Plus de forêt ; des arbres encore, mais dont le soleil fait le tour, cerisiers, pruniers, noyers ; des vignes surtout qui sont fraîches de feuillage et vertes jusqu'à l'automne. Spindler me rappelle ce pampre des coteaux d'Ottrott : c'est à peine s'il a vieilli. Il est là, devant moi, dans le petit salon tout tapissé de portraits et de paysages d'Alsace ; ses enfants jouent dans la cour ; la voix de Marie-Jeanne monte vers nous. Je crois qu'on pourrait dire de lui qu'il est un des hommes les plus représentatifs de la race alsacienne. Très solide, assis dans un fauteuil bas, le buste penché et les mains tombantes entre les genoux écartés, il interroge peu, mais

il répond vite ; il ne fait point de gestes, mais ses yeux clairs sont pleins d'esprit et de rêve qui vont ensemble ; les mots qui passent sous ses moustaches blondes et courtes, entre ses solides lèvres, sont prononcés sans éclat, avec une sorte d'indifférence, mais chacun est choisi ; il semble timide, mais comme on comprend promptement que ce n'est là qu'une écorce, et que la fidélité, cette forme supérieure du courage, n'a pas besoin de déclamation, de pose ou de jeux de physionomie !

— J'ai beaucoup travaillé pendant les cinq années de guerre, me dit-il. On ne pouvait pas voyager, ou presque pas. Nous étions confinés au pied de nos montagnes. Les nouvelles non plus ne voyageaient pas aisément. Cependant elles nous arrivaient, secrètes, murmurées, exprimées dans le geste d'un passant, quelquefois déguisées dans les communiqués allemands. Les gens d'ici avaient vite fait de lever les masques. Nous apprenions ainsi la Marne. Dès ce temps-là, nos villages étaient à l'espérance. Elle a grandi depuis, avec des intervalles, avec des pauses douloureuses : vers la fin, vous n'imaginez pas ce que c'était. Lorsque je me promenais parmi les vignes, dans l'été

de 1918, nos voisins quittaient le cep ou le pampre qui ont toujours besoin d'être soignés ; il venaient à moi, et me disaient : « Cette année encore, on a dû lutter contre l'oïdium, contre le mildiou, le black-rot et toutes les pestes, mais bientôt ce sera le temps français : tout le mauvais air sera parti d'Alsace. Regardez le soleil, s'il n'est pas déjà plus clair que d'habitude ? » Aujourd'hui que se prépare la plus prodigieuse vendange qu'on ait faite depuis cinquante ans, ils n'expliquent pas autrement ce retour de fortune, et, du ton goguenard que vous connaissez, ils me déclarent : « C'est tout simple ; les Allemands puent trop ; le raisin ne voulait pas mûrir quand ils étaient là ; il est libre, à présent... » Allons, venez visiter mes ateliers, mes refuges où je dessine, mes réserves de bois...

Tandis que nous descendons l'escalier, et dans la cour où les enfants continuent de jouer, Spindler m'explique ses méthodes de travail. Il demande à la seule Alsace ses motifs de décoration. Il ne fait rien qui ne soit alsacien. Ses forêts sont celles des Vosges ; ses groupes d'arbres ont poussé dans la campagne voisine ; sa cathédrale de Strasbourg lève à l'horizon de

Saint-Léonard sa flèche unique ; ses châteaux en ruines pointent parmi les pins, au-dessus d'Ottrott ou de Barr ; ses vieilles maisons en colombage, ses cheminées couvertes sur lesquelles est posée la couronne d'épines où la cigogne fait son nid ; ses toits longs et pendants, gonflés, d'une amplitude maternelle, pareils aux ailes d'une poule couveuse immobile et dont on peut compter les rangs de plumes ; ses ruelles, ses ponts protégés, ses fontaines où l'eau toujours jeune jaillit hors des pierres antiques, ses tours rectangulaires, coiffées, girouettées, munies d'un cadran d'horloge, et que perce la route à l'entrée des villages : tout a été vu et peut se voir à Colmar, à Schlestadt, à Kaysersberg, à Riquewihr, en vingt autres places, bourgs ou hameaux de ce pays, où l'on a tant bâti, tant détruit, tant reconstruit, comme pour prouver vingt fois qu'il fait bon vivre sur son sol. De ses promenades à travers l'Alsace, l'artiste rapporte d'abord un dessin très serré, très net de contours, dont il sera tiré plusieurs épreuves, et d'après lequel travailleront les ouvriers marqueteurs, puis une pochade à l'aquarelle, donnant les tons.

— Dès que je regarde un paysage, me dit

Spindler, j'aperçois la couleur et le nom du bois que j'emploierai pour le reproduire... Entrons, maintenant.

J'entre dans un vaste atelier, où travaillent cinq ou six collaborateurs de l'artiste, ayant chacun devant soi un dessin. Avec la pointe de lancettes très fines, ils découpent les feuilles de placage choisies par le maître; appliquent et ajustent les fragments, parfois aussi ténus qu'un cheveu, sur un fond préparé; confirment à la presse chaude la soudure des morceaux; rabotent les parties tachées de colle, ou dont le poli n'est pas parfait.

— Nous ressemblons aux émailleurs, vous voyez, et notre art, comme le leur, est dans la convenance des tons juxtaposés: mais la matière que nous employons n'étant pas liquide, nous n'avons pas de bavure à craindre. La marqueterie a des contours nets, elle est très dessinée. Il peut arriver cependant que je veuille accentuer le relief d'une branche d'arbre, d'une pierre, de la ligne de faîte d'un toit: alors, je trempe le bord de la découpure dans un bain de sable ardent, et j'obtiens un ourlet plus poussé. Mais jamais un coup de pinceau ne modifie la nuance de nos bois, et c'est la sève qui

est le peintre. Tenez, voici un petit tableau qui n'est fait que de deux pièces...

Sur un établi, Spindler prend, et il élève dans la lumière, hors des ombres basses, un panneau encadré, de trente centimètres sur vingt-cinq ; un effet d'ombres chinoises, une silhouette de la cathédrale et des hauts monuments de Strasbourg, se découpant sur le ciel clair du soir, avant l'étoile. La partie sombre est d'un noir bleu, et d'un grain épais, velouté, disposé par assises. La partie lumineuse, blanc doré, striée de veines fumeuses, d'abord écartées, puis s'approchant l'une de l'autre, tournant et décrivant une parabole, rappelle à ravir ces espaces de l'air, encore chauds des reflets du soleil, où le vent fait galoper les nuées, les enfonce, les étire, et continue de les chasser, lanières assemblées en leur milieu et flottantes aux deux bouts.

— Comment diable avez-vous pu vous procurer ce haut de tableau, à quoi rien ne manque, ni la couleur, ni le mouvement ?

— Le hasard ! Une de ces bonnes fortunes qui viennent en aide aux artistes, et dans tous les arts ! Les bûcherons d'Alsace savent que je recherche les bois dont l'aubier, le cœur, les

loupes, offrent des colorations rares ou des dessins curieux. Ils me préviennent. Cette pièce a été simplement découpée dans le tronc d'un peuplier abattu au printemps, hors saison — comme tant d'autres en ces années de guerre, — et les rubans que vous y voyez, c'est ce que les Allemands nomment de la sève étouffée. Dans un autre arbre, de la même essence, elle est rose, elle est rouge : et j'ai de quoi faire des soleils couchants et des ailes de flamant.

— Mais la dentelle noire, en bas?

— Du chêne qui a passé une demi-douzaine de siècles dans l'eau. J'ai été averti, voilà trois mois, qu'un bonhomme avait découvert un singulier trésor. Depuis longtemps il se plaignait que son champ, situé au débouché de la vallée de Munster, fût ravagé par la rivière. Chaque année, la Fecht, qui coule en bordure de l'héritage, lui emportait un morceau de son bien. Or, au printemps dernier, arrivant un matin là où, la veille encore, il avait vu du blé en herbe, il ne voit plus d'abord qu'un trou béant. Mais, en se penchant, au fond de la crevasse, il aperçoit un chêne de dix mètres de long, d'un mètre de diamètre, sans écorce, aussi noir que l'ébène, et même d'un beau noir

bleu comme je l'ai reconnu depuis. J'ai acheté l'arbre mille francs ; il m'en a coûté deux cent cinquante francs pour le faire transporter ; mais j'ai pour ma vie entière des feuilles de ce bois précieux, précipité du haut des Vosges par le torrent, aux âges du duc Maso ou de sainte Odile, enseveli dans les berges et tout à coup tiré de son cercueil.

Nous traversons plusieurs salles et cabinets où sont exposées, sur des tables ou des chevalets, quelques compositions qui achèvent de sécher. Elles sont plus importantes, d'un goût sûr et d'une étonnante richesse de couleurs. J'ai été témoin des débuts de Spindler, et je le retrouve en pleine maîtrise. Il est devenu un grand décorateur, qui sera bientôt célèbre en France comme il l'est dans la petite patrie alsacienne. Cet étang où nage un troupeau d'oies et que borde une futaie ; cette rue montante, que termine une porte monumentale ; cette prairie fuyant entre des bosquets, et si fine de ton quand ils sont si robustes, chacun en son espèce ; ces maisons de paysan bâties dans les vignes : il y a là, ce me semble, une entente large et nouvelle de la marquéterie. Je prends un de ces panneaux encadrés, que je veux

acheter et emporter : les toits rouges de Strasbourg, tout percés de lucarnes aiguës, descendant en cascade au pied de la cathédrale.

— De combien de morceaux est-ce fait, Spindler ?

— De beaucoup, répond-il en riant.

— Nommez-moi les bois avec lesquels vous avez « peint » ce chef-d'œuvre ?

— Eh bien ! la cathédrale est en tulipier ; le nid de cigogne en loupe de noyer ; la cigogne elle-même en peuplier gris bleu ; les tuiles en platane ; les murs en bouleau de Suède ; le pignon en loupe d'aulne, etc... Je vais vous montrer ma palette de peintre et mes tubes à moi.

De l'autre côté de la cour, nous pénétrons dans une salle ombreuse et sèche, où sont rangées et étiquetées, sur des étagères qui remplissent la pièce, des feuilles de placage taillées dans tous les bois de l'Europe et des Iles ; je palpe, et pèse, et fais miroiter à la lumière de la fenêtre ces copeaux unis, tachetés, rayés, ocellés, satinés : bois d'orme ou d'amboine, de tulipier ou de buis, de noyer ou de rose, d'olivier provençal ou de liane du Mexique, de citronnier ou de magnolia, de houx ou

d'érable moucheté. Spindler m'apprend cent choses; avec sa bonhomie d'artiste et sa science de praticien, il m'explique les divers rôles de chacune de ces essences dans la composition d'une marqueterie; il me dit que la gamme des jaunes, celle des blancs, des rouges, des bruns, des noirs, est complète, que celle des bleus, au contraire, est bien réduite, et, avec un soupir, qu'on aurait une suite de verts magnifique, si l'un des plus beaux éléments de la série, le tulipier, ne se décolorait pas. Je tenais, dans la paume de ma main, une rondelle amarante, marquée de cercles concentriques d'un violet pourpre.

— A quoi l'employez-vous ?

— Hélas! un de mes plus beaux bois, mais d'un usage restreint: il n'a encore servi qu'à faire des tabliers d'Alsaciennes!

Je quittai l'artiste, les vignes et les vergers, et je remontai dans les forêts des Vosges. Mais, à quelques jours de là, il me fut donné de voir, dans la villa d'un industriel de Colmar, M. Widerkehr, trois grands panneaux de Charles Spindler, qui sont, je crois, les meilleures œuvres du maître. Ils représentent, à gauche de la cheminée du salon, le village de

Zellenberg et deux cigognes au vol ; au-dessus du foyer, l'entrée de Kaysersberg, et à droite de la cheminée, encadrant un paysage merveilleux de collines bleues et de villages dans la plaine, des hêtres aux feuilles rousses, aux troncs blancs et moussus, dont Théodore Rousseau, roi de nos forestiers, eût aimé la puissance et l'éclat.

XXIV

LA VALLÉE AUX MAISONS DE TUF

Si vous devez peindre les paysages ou étudier les monuments de la vallée de la Loire, vous aurez, pour aller de l'un à l'autre, des routes faciles et courtes. Vous connaîtrez la partie médiane, la plus riche d'ailleurs et la mieux ornée, d'une province où sont groupés des races et des paysages bien différents. Laissez-moi vous dire quelques-uns des traits de cette région, qu'on appelle en Anjou, en Touraine et au delà, *la Vallée*, comme s'il n'y en avait point d'autre sous le ciel.

Vous verrez en elle un pays de très vieille

civilisation, un fragment de la France aînée, de celle qui fut d'abord habitée, cultivée, aimée. L'ancienneté de culture fait les races fines, impressionnables et plus difficiles à étonner. Le paysan de la Vallée a vu des princes. Il n'est pas neuf au luxe du grand monde. On lui accorde, en général, de la courtoisie, de la mesure, de l'esprit, de l'habileté en affaires poussée jusqu'aux limites permises, pas au delà. Si vous aviez le temps de lier amitié avec quelques-uns de nos joueurs de boules, vous pourriez prétendre que vous connaissez les monuments les plus curieux de la France paysanne.

Peut-être seriez-vous tentés, au début de cette amitié, de répéter le dicton : *Andegavi molles*. Mais ce serait là un simple jeu de votre mémoire. Personne n'a jamais pu découvrir, dans les *Commentaires*, cette phrase où César aurait accusé de mollesse les riverains de la Loire. Et quand même on l'y trouverait, que prouverait-elle? Simplement que ce militaire n'a pas compris les nuances. Je suppose que dans les petits villages de ce temps-là, ses troupes avaient rencontré quelques marchands de vin et des cantinières qui ne donnaient pas

toute satisfaction aux centurions chargés de maintenir la discipline. Mais, s'il s'était avisé de les exproprier de leur maison ou de leur champ, il aurait vu le fer des fourches. Bien des fois, au cours des siècles, ce vigneron, ce laboureur des coteaux ou de la plaine, ce marinier, ce tonnelier, ce pêcheur d'aloses, se sont battus fort convenablement. Je ne parle pas des gens de la Vendée militaire, qui sont de race héroïque. Je parle de ceux de la Vallée, qui font bien et adroitement tout ce qu'il faut faire, même la guerre. En 1870 et dans la Grande Guerre, ils l'ont bien prouvé, et les Prussiens ne répéteront pas la légende calomnieuse.

Vous traverserez un pays où l'orage est comme en permanence, pendant les mois d'été. Le ciel est parcouru par des nuages gris bordés de blanc, qui deviennent peu à peu des nuages cuivrés bordés d'argent ; le vent les pousse vivement là-haut, mais la Loire n'a pas même une petite brise ; l'air est à la température du corps, il met la fièvre dans le sang, il irrite les insectes et accable l'herbe. Et cela dure tout le matin et toute l'après-midi, sans pluie, ni foudre, avec de sourds grognements atténués par l'espace immense, jusqu'au soir

qui chasse les nuages, ouvre tout le ciel aux étoiles, et laisse descendre le vent. Je suis persuadé que lorsque les météorologistes auront pu analyser et comparer l'état électrique dans les diverses saisons et les divers pays de France, il y aura peu de régions qui puissent disputer à l'Anjou, spécialement à l'Anjou du fleuve et des rivières, le prix de la saturation électrique.

Vous pourrez étudier, dans la Vallée, des monuments de tous les âges, et ils seront presque tous bâtis en tuffeau. C'est là, plus qu'en son âme, qu'est la mollesse de l'Anjou : elle est dans sa pierre. Nous n'avons pas mieux. Pierre faite de poussière comprimée, elle se taille avec une facilité extrême ; elle est un merveilleux chapiteau de colonne abritée, mais elle s'effrite au grand air et elle se tache en moins d'un an; elle joue médiocrement le rôle de statue sans parapluie, de clocheton, de pierre de saillie. Je n'en veux pas trop médire. Exposée au midi, elle prend des colorations précieuses. Certaines façades, certaines courbes de tours ont tant bu de soleil, qu'il leur en est resté un peu de rouille claire, un peu d'or même, comme aux belles murailles italiennes.

Vous penserez aussi que le tuffeau, pour n'avoir pas d'ordinaire l'éclat du marbre ou le relief de la pierre dure, ou la vigueur taciturne du granit, n'en est pas moins une matière digne d'estime, et que par son abondance, son obéissance au ciseau, son prix moindre, il est une des causes de la richesse monumentale de cette partie de la France, et de l'architecture ornée de beaucoup de maisons modestes.

Puissiez-vous comprendre la souveraine de la Vallée, la Loire, la sablonneuse, la rieuse, l'épanouie, la muette et ample Loire, dont la douceur est forte et magnifique ! Elle n'a point eu de peintre parfait : elle n'a eu, au cours des siècles, que des poètes pour la chanter. Puissiez-vous connaître longuement, afin de la bien aimer, la lumière de ce large ciel, que les collines entament à peine; la lumière qui rejaillit de partout, de l'eau, des sables, de l'envers des feuilles de saule ou de léard, la lumière des cailloux et de la poussière des routes ! Puissiez-vous contempler ces soleils couchants, qui n'ont point ici des montagnes pour écrans, mais beaucoup de murailles blanches, où ils font apparaître d'aussi belles rousseurs que l'automne en jette dans les bois !

XXV

A DES ARTISTES CATHOLIQUES [1]

Vous voici donc réunis, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, musiciens, auxquels, comme il convient, quelques poètes se sont mêlés. Je suis heureux d'être venu parmi vous, et je m'y sens en fraternité, car il y a des frères distants par l'âge et très unis.

Vous vous nommez : *catholiques des Beaux-Arts*. Titre magnifique ! Il exprime le meilleur de l'âme : sa foi religieuse et avec elle son

1. Cette allocution a été prononcée à Paris, au 50e dîner fraternel des catholiques des Beaux-Arts, le 12 janvier 1913.

plus bel amour, l'art, qui est du voisinage de Dieu et un peu de sa lumière. Sans doute, au siècle passé, le XIX[e], on a vu de grands artistes catholiques : mais un mouvement d'ensemble et de jeunesse, une assemblée liée par une grande espérance commune, toute une fraternité d'ouvriers de l'œuvre attendue, nécessaire et prochaine, voilà qui est nouveau. Vous êtes des précurseurs. Bien d'autres hommes s'engageront après vous dans la voie où vous êtes. Et déjà plusieurs de ceux qui s'opposent à nous ont le pressentiment de ce renouveau qu'ils n'ont pas appelé de leurs vœux. Un député socialiste, un de ceux qui ne vont pas la visière toute baissée, a dû penser à quelques-uns d'entre vous, quand il a écrit : « Le sentiment religieux est en grande faveur dans les cercles poétiques et les jeunes revues littéraires. Surtout, et ceci est un symptôme très significatif et un indice révélateur, surtout la libre pensée n'excite plus, dans ces milieux, aucun enthousiasme. Osons dire plus : il y a des jeunes gens distingués, des artistes tout frémissants de vie, tourmentés de l'œuvre prochaine, auxquels l'irréligion inspire une véritable horreur... Quand ce vent religieux souffle

en littérature, c'est qu'il souffle aussi dans tous les domaines de la pensée et de la vie sociale. » C'est cela, ou à peu près. Dans ce pays, qn'on a tout fait pour abêtir et pour salir, un miracle, — est-ce que tous les printemps n'en sont pas un? — a préparé une élite puissante, décidée, enthousiaste, de catholiques : de quoi revivifier toute la France. On peut déjà prévoir une renaissance religieuse, que verront s'épanouir les plus jeunes d'entre vous Dès à présent, il faut des poètes pour écrire le cantique de la France rajeunie, et voici qu'ils commencent à chanter ; il faut des architectes et des décorateurs pour le peuple des villes, qui rentre le premier dans les églises et qui demandera bientôt les maisons de métiers ; il faut des compositeurs, des sculpteurs de statues et de chimères ; il faut des créateurs de belles formes, des maîtres de la joie durable de l'esprit, pour célébrer la fête future d'un peuple délivré et libre enfin de son âme.

Oui, vous avez choisi un titre magnifique, et je n'ai, pour le montrer, qu'à définir, selon votre cœur et selon le mien, les deux termes dont il est composé : catholiques et artistes.

Vous êtes des catholiques : pas des quarts ou des moitiés de catholiques, pas de ceux qui ont peur d'affirmer leur foi, ou qui lui cherchent une épithète, comme si toute épithète n'était pas ici une limite et un orgueil; vous êtes des catholiques en toute vérité et en toute fierté. Vous avez une foi raisonnable et raisonnée. Vous avez pu comparer la splendeur du catholicisme aux petits lumignons fumeux des systèmes et des vanités de l'homme. Ce ne sont pas seulement vos lectures, l'histoire, l'attrait de votre cœur, la tradition, l'impérieux commandement du sang de France, quand il est pur, qui vous ont faits chrétiens : c'est encore le spectacle de la vie, l'humiliant état d'une société appauvrie d'idéal, l'injustice des ennemis de l'Église, l'impuissance des morales de salon ou d'académie. Tout vous est une quotidienne apologétique.

Et puis, vous êtes des artistes. Le nom est souvent profané. Mais n'est-ce pas le destin de toutes les noblesses d'être exposées ainsi à l'usurpation ? Un vrai artiste, c'est d'abord un homme de grand cœur, d'une sensibilité supérieure. Il jouit et il souffre des moindres choses ; on ne le voit guère, en aucune occa-

sion, dans l'état que les moralistes appellent l'état d'indifférence. Force et faiblesse à la fois, vous le savez bien, mais force avant tout, car le pouvoir de souffrir est lié dans ces cœurs-là, et mystérieusement, à la puissance d'émouvoir.

Un vrai artiste, c'est aussi un grand travailleur. Il n'y a guère d'improvisation, dans aucun art, et, comme dans le monde moral, le recommencement et le repentir sont les conditions habituelles de l'avancement. Vous ne parlez pas, comme je l'entends faire quelquefois, de la joie de peindre, ou de sculpter, ou de graver, ou d'écrire, ou d'établir un plan : formules menteuses et fanfaronnes! La joie est dans la vision, elle n'est pas dans l'exécution, toujours inférieure. Quelquefois, il est vrai, lorsque l'œuvre est achevée, on peut l'aimer un peu, mais jamais beaucoup, pour la part de ressemblance qu'elle a avec l'idée entrevue.

L'artiste, quel que soit son art, est encore un amoureux de la lumière. Nous naissons avec cet appétit de toute l'âme et de tout le corps : voir clair, être baigné dans la lumière du soleil. Le peuple dit d'une femme : « Elle est belle comme le jour! » L'Église chante la

lumière éternelle. Entre l'artiste et la lumière, c'est à la vie et à la mort, comme entre le laboureur et son champ.

L'artiste est un simple. Tous les grands artistes que j'ai connus cherchaient à simplifier, à trouver, en toute chose, la ligne, le mouvement symbole de la vie et sceau de la création. Ils négligeaient, dans leur œuvre, le vain ornement, et, comme dit joliment Péguy dans la *Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, toute la « bonbonnerie, la sucrerie et la haute éloquence et sa pâtisserie ». Il y a, autour de nous, tout un faux art, un démarquage, un truquage, fait de violence substituée à la force, de bruit sans âme, de couleur sans dessin, de phrases harmonieuses sans pensée. Cela peut réussir un temps, mais pas deux. Je crois même que les meilleurs artistes sont simples dans leurs manières, et fraternels, et qu'ils restent enfants plus longtemps et plus amplement que le reste des hommes.

L'artiste est, enfin, un homme qui sait être pauvre. On en cite qui sont riches : mais ce n'est point leur affaire, on peut le dire, et ils n'y sont pas plus remarquables que d'autres. La science de la richesse m'a toujours paru

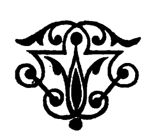
une science d'hérédité. Les artistes ne naissent pas pour donner cet exemple. Ils donnent celui du désintéressement dont notre époque a également besoin. Presque tous fournissent une somme de travail hors de proportion avec le paiement qu'ils reçoivent. Ils font la fortune de plusieurs commerces et ils se contentent de vivre. Combien vivent heureux, et le disent, qui gagnent malaisément le pain quotidien! Il ne faut pas les plaindre : ils ont l'autre richesse.

Enviable, délectable et nécessaire fonction humaine que celle de l'artiste! La fin n'en est pas moins noble que le premier rêve. Je ne puis me souvenir sans émotion des dernières paroles de M. Daumet, qui ont été rappelées lors de la messe du Souvenir, que vous avez fait célébrer à Saint-Germain-des-Prés. Cet homme, d'une si haute distinction d'esprit et de visage, l'un de vos premiers adhérents, au moment de quitter ce monde où il n'avait jamais vécu tout entier, dit, en levant les yeux : « Je vais voir de belles choses! » Mot sublime, digne d'être gardé et médité! Destinée incomparable de l'artiste croyant, qui n'a point à changer de vocation, et pour qui mourir c'est simplement aller vivre ailleurs, dans la beauté agrandie.

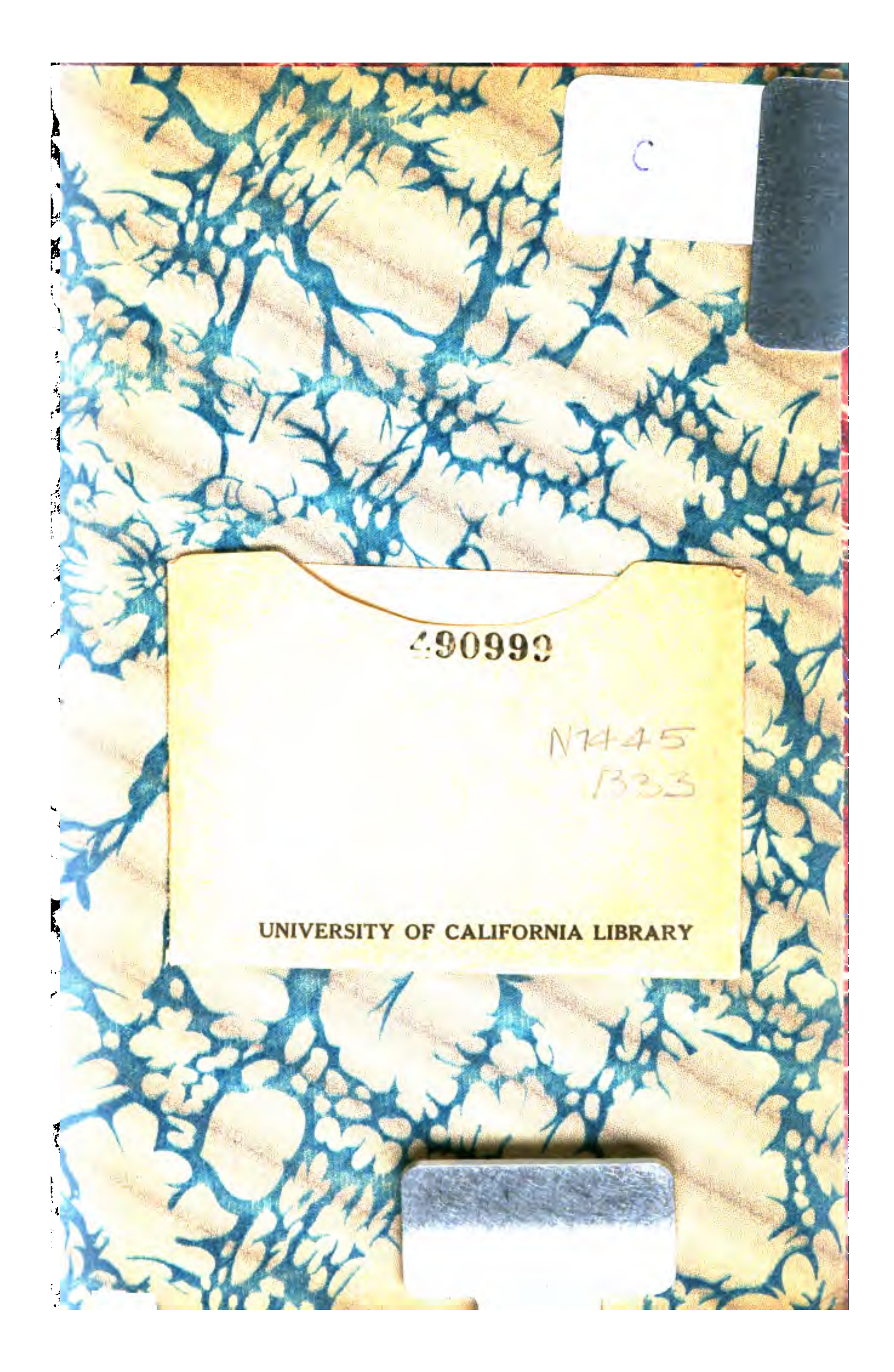
TABLE

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY — 10.399-10-2[illegible].

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY — 10.399-10-21.




THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW
AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE
WILL INCREASE TO 50 CENTS
DAY AND TO $1.00
OVERDUE.
DEC 16 1941 Y
L.


C
490999
N7445
B33
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

